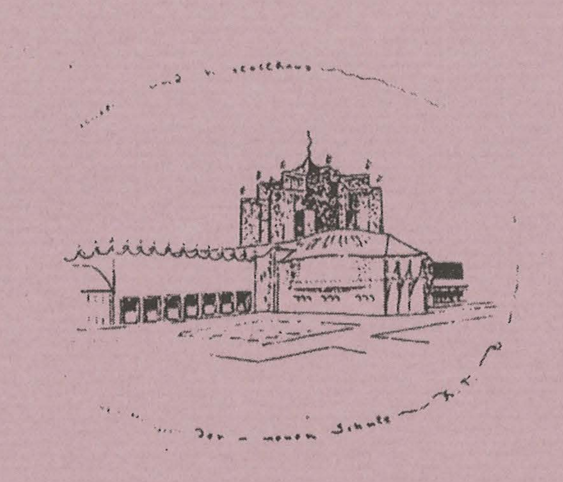
ARQUITECTOS ALEMANES
ARQUITEXTOS DESCONOCIDOS

1

BRUNO TAUT
(1880-1938)

por

JOSÉ MANUEL GARCÍA ROIG



Bruno Taut

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

4-40-04

ARQUITECTOS ALEMANES
ARQUITEXTOS DESCONOCIDOS

1

BRUNO TAUT

(1880-1938)

por

José Manuel García Roig

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *Escuela de
Arquitectura
de Madrid*

4-40-04

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

4 Área
40 Autor
04 Ordinal de cuaderno (del autor)

Arquitectos alemanes. Arquitextos desconocidos.
1. Bruno Taut.

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Composición y maquetación: Daniel Álvarez Morcillo.
CUADERNO 131.01 / 4-40-04
ISBN: 84-9728-034-2 (Arquitectos alemanes.Arquitextos desconocidos)
ISBN: 84-9728-035-0 (Bruno Taut)
Depósito Legal: M-18403-2002

ARQUITECTOS ALEMANES-ARQUITEXTOS DESCONOCIDOS
BRUNO TAUT (1880-1938)

ÍNDICE

1. BRUNO TAUT. LA FIGURA Y LA OBRA: UNA APROXIMACIÓN 4

2. BRUNO TAUT Y EL LEBENSREFORMBEWEGUNG (MOVIMIENTO PARA LA REFORMA DE LA VIDA). SU ACTIVIDAD COMO ARQUITECTO DEL MOVIMIENTO ALEMÁN PARA LA CIUDAD-JARDÍN 8

a) La ciudad-jardín Falkenberg en Berlin-Grünau 8
b) La ciudad-jardín Reform en Magdeburgo 13

3. BRUNO TAUT Y KARL ERNST OSTHAUS 17

a) Acerca de las relaciones entre Bruno Taut y Karl Ernst Osthaus y su proyecto de escuela Folkwang. 17
b) «La escuela Folkwang, un proyecto de Bruno Taut» 23
c) «La escuela Folkwang en Hagen (Westfalia)» por Bruno Taut ... 27

4. BRUNO TAUT EN MAGDEBURGO. 30

a) La «Stadt des neuen Bauwillens» o «ciudad de una nueva voluntad constructiva» 30
b) «Der regenbogen» («El arco iris»). Llamamiento para una arquitectura del color 32

5. BRUNO TAUT Y EL JAPÓN 34

a) Acerca de la estancia de Bruno Taut en Japón (1933-1936), de sus relaciones con la cultura japonesa, de su actividad como arquitecto en el país del sol naciente 34
b) «La maravilla arquitectónica del Japón» por Bruno Taut 42
c) Bibliografía. Bruno taut y el Japón 47
Bibliografía sobre Bruno Taut y Japón 48

6. BRUNO TAUT. TABLA BIOGRÁFICA. BIBLIOGRAFÍA GENERAL. 49

Tabla biográfica 49
Bibliografía general 51

1. BRUNO TAUT. LA FIGURA Y LA OBRA: UNA APROXIMACIÓN

Bruno Taut es conocido, como arquitecto, sobre todo por el proyecto del **Pabellón de Cristal**, que construyó para la **Exposición de la Werkbund de Colonia de 1914**; por el período que consagró a la formulación de su utopía expresionista, concretada en ideas visionarias como las contenidas en su **«Arquitectura alpina» («Alpine Architektur»)**, en **«La corona de la ciudad» («Die Stadtkrone»)**, **«La disolución de las ciudades» («Die Auflösung der Städte»)** o **«El arquitecto del mundo» («Der Weltbaumeister»)**, período marcado históricamente por los años de la primera postguerra, de 1918 a 1920, cuando concibe la idea de establecer una correspondencia secreta entre un grupo de artistas amigos, la denominada **«Cadena de cristal» («Gläserne Kette»)**. Años en que, al calor de la Revolución de Noviembre alemana, había pertenecido al **«Arbeitsrat für Kunst» («Soviet o Consejo del trabajo para el arte»)**, al **«Novembergruppe» o «Grupo de noviembre»** y escrito la primera serie de sus artículos titulados **Frühlicht («Luz de amanecer»)** que luego continúa a partir del otoño de 1921, en forma de revista trimestral; en fín, **Bruno Taut** aparece en las páginas de la historiografía contemporánea destacado primordialmente como arquitecto consagrado a la práctica constructiva en el ámbito de la vivienda social, por sus Siedlungen, actividad enmarcada dentro de un más vasto programa de construcciones, que dirigido por **Martin Wagner**, Stadtbaurat de Berlín, llevó a cabo el municipio socialdemócrata, entre 1926 y 1933. Y aún en este caso se resaltan por lo general unicamente sus dos Siedlungen más conocidas la **«Onkel-Tom-Hütte» («Cabaña del tío Tom»)** en **Berlin-Zehlendorf** y la **«Hufeisensiedlung» («Siedlung de la herradura»)** en **Berlin-Britz**. Nada se dice, por lo general, de los otros innumerables conjuntos de viviendas que también construyó por esos años en Berlín el mismo **Bruno Taut**, algunos de los cuales guardan un interés, si no superior, semejante a los más citados.

Con la presente publicación, pretendemos sacar a la luz precisamente aquellos aspectos, aquellas vertientes y etapas más ocultas, de la actividad del arquitecto de **Königsberg (Prusia Oriental)**. Actividades, en relación con determinados períodos de la biografía de **Bruno Taut**, desconocidas y frecuentemente descuidadas en la bibliografía al uso. Existe, desde luego, inmumerable documentación en alemán sobre todos y cada uno de los aspectos de la obra de **Bruno Taut**, de sus diferentes etapas de arquitecto. Estudios monográficos que se detienen a analizar pormenorizadamente sus realizaciones menos conocidas, con exhaustiva documentación de datos y de hechos históricos. Pero, con esta salvedad, un estudio completo de su obra sólo se aborda en monografías como la de **Kurt Junghans: «Bruno Taut. 1880-1938». Deutsche Bauakademie. Schriften des Instituts für Städtebau und Architektur. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin (DDR) 1983**, obra de la que existe versión italiana de **Elisabetta Klugmann**, editada por **Franco Angeli. Milán 1978.** Hoy, aparece ya como casi definitiva la monografía de **Manfred Speidel: «Bruno Taut. 1880-1938. Natur und Fantasie». Ernst und Sohn. Berlín 1995**. Ésta última, constituye un estudio exhaustivo, con documentación inédita, que incorpora materiales específicos relativos a su estancia en **Japón**, publicada con motivo de la reciente exposición de toda su obra ese mismo año en **Magdeburgo**.

Por último hay que destacar, en cuanto acertada síntesis, ejemplo didáctico de cómo abordar una obra compleja en toda su extensión, explicándola de manera clara y sencilla, el amplio ensayo de **Julius Posener**, cuyo origen es una conferencia pronunciada con motivo del quincuagésimo aniversario de la muerte de **Bruno Taut**, en la **Akademie der Künste de Berlín: «Bruno Taut. Eine Rede zu seinem fünfzigsten Todestag». Amerkungen zur Zeit 28. Akademie der Künste. Berlín 1989. 48 páginas.**

Dentro de la biografía de **Bruno Taut**, merece destacarse, además de los hechos antes señalados, sobradamente conocidos como ya hemos dicho, su período anterior a la Primera Guerra Mundial, el que comienza en 1900 como colaborador de **Bruno Möhring** en Berlín y se cierra en el transcurso de los mismos años de la guerra, con la construcción del **«Ledigenheim»** de la **Siedlung Lindenhof** en **Berlin-Schöneberg** en 1917. En este período, su actividad como arquitecto es indisociable de los ideales que albergaba el así llamado **«Lebensreformbewegung»** o «Movimiento para la reforma de la vida», un sinfín de movimientos reformistas, de líneas ideológicas muy diversas, que frecuentemente se superponen o entrecruzan, aunque todas ellas dotadas del aliento común de búsqueda de una vía salvífica que contraponer a las consecuencias que el desarrollo económico sin límites, basado en el progreso material y la industria, generó en la Alemania de **Guillermo II** (1888-1918). Dentro del Movimiento de reforma, el Movimiento para la ciudad-jardín puede considerarse el epítome. Y dos de las realizaciones más impresionantes de **Bruno Taut** pertenecen a éste ámbito: la ciudad-jardín **Falkenberg** en **Berlin-Grünau** (1912-1914) y la ciudad-jardín **Reform** en **Magdeburgo** (1912-1915). «La Arquitectura Alpina» y las otras utopías conocidas y reseñadas anteriormente, desarrolladas tanto en los últimos años de la guerra como en los de la postguerra, así como su proyecto de **escuela Folkwang** en **Hagen** para **Osthaus**, resultan un colorario natural de sus ideas de anteguerra concretadas entonces, eso sí, en las realizaciones prácticas de las dos ciudades-jardín citadas.

Otro período quizá en exceso también oscurecido de la trayectoria de **Bruno Taut** es el relativo a su actividad como Stadtbaurat de **Magdeburgo**, período comprendido entre 1921 y 1924, que abarca sólo un tiempo de dos años y medio, pero que dejó una profunda huella en la ciudad del **Elba**. Aquí, su intento de comprender la ciudad y sus problemas se traduce en algunos ensayos y artículos periodísticos, pero también en los siete planos del futuro desarrollo de la ciudad **«Stadtentwicklung»** y los cuatro gráficos del **«Generalsiedlungplan»**. A los pocos trabajos ejecutados por **Taut** en **Magdeburgo** pertenecen la rehabilitación y reconfiguración del Ayuntamiento con un uso profuso del color. En realidad, este trabajo formaba sólo parte de un mucho más vasto programa para dotar de color a las fachadas, y edificios en general, de la ciudad; un programa cuyas intenciones estaban ya contenidas en el pequeño manifiesto (de apenas treinta líneas) **«Aufruf zum farbigen Bauen»** («Llamamiento para la construcción con color»), publicado en el **Magdeburgische Zeitung** del 26 de agosto de 1921, pero que ya había aparecido en la revista **«Bauwelt»** en 1919. Una proclama dirigida no sólo a los arquitectos, también a los habitantes de **Magdeburgo** para el uso del color en sus viviendas, en la estela de un concepto específicamente

valorado por los expresionistas que entendían el color como «la puerta del alma». Tampoco puede olvidarse a este respecto que el **«Arbeitsrat für Kunst»** organizó una encuesta entre sus artistas miembros, llegándose en algunos casos a proponerse una utilización unitaria del color para calles enteras **(«Ja! Stimmen der Arbeitsrat für Kunst», pp.90 y 97; cit. por Kurt Junghanns en: «Bruno Taut. 1880-1938». Berlín 1983).**

Además de una serie de proyectos no ejecutados, que comentaremos en el correspondiente apartado, **Bruno Taut** llevó a cabo en **Magdeburgo** la construcción del «Viehmarkthalle» (Halle «Land und Stadt», hoy pabellón Hermann Giesler), en el centro de una llanura fértil en la región de Jerichow: un conjunto de espacios de funciones polivalentes, aptos tanto para albergar las frecuentes ferias de ganado y exposiciones agrícolas como manifestaciones de índole política, cultural o deportiva. En todo caso, como veremos, la construcción definitiva del pabellón, terminado en 1922, no corresponde a la idea expresada por **Bruno Taut** en el proyecto originario.

Entre los colaboradores cercanos a **Bruno Taut** en esta breve etapa de su biografía hay que contar por su significación a **Carl Krayl**; al pintor **Karl Völker**, miembro del Noverbergruppe, dedicado a realizar por aquellos años xilografías para periódicos de tendencia comunista; al también pintor **Oskar Fischer**, asimismo un comunista convencido; a **Johannes Göderitz**, arquitecto, discípulo de **Peter Behrens** y **August Endell**; por último, a **Konrad Rühl**, notable por su experiencia en tareas de urbanismo.

De la estancia y actividades de **Bruno Taut** en Japón durante cerca de tres años y medio, entre 1933 y 1936, damos exahustiva noticia también en el apartado correspondiente. Sirva una cita extensa de **Julius Posener** al respecto **(Julius Posener, «Bruno Taut. Eine Rede zu seinem fünfzigsten Todestag». Berlin 1989. p.6)**, para acercarnos inicialmente a alguno de los aspectos relevantes de ese período de su biografía: «Para **Bruno Taut**, en Japón, el encuentro con testimonios de una arquitectura tradicional fue más importante que el encuentro con los intentos de una nueva arquitectura que se miraba en el espejo de las modernas corrientes europeas. Una arquitectura tradicional que descansaba hasta en el más mínimo detalle en la construcción con madera, y que descubrió para sí mismo (y para nosotros) en la Villa Imperial de **Katsura**, y en el templo Ise, que desde tiempos antiguos se reconstruye en su forma original cada cierto tiempo. No era una arquitectura que perteneciera al pasado; vivía de nuevo, del mismo modo que la forma de la ceremonia del té y del mismo modo que reviven determinadas formas de la atención y la servidumbre. También se podía encontrar los elementos de **Katsura** en las casitas de madera de las aldeas japonesas. **Bruno Taut** llegó como alguien que va a aprenderlo todo. A su vez, intentó establecer relaciones entre **Katsura** y la nueva arquitectura europea, en cuyo surgimiento él mismo había participado. En su texto póstumo **«Architekturlehre»**,... encuentra confirmados los principios de la nueva arquitectura gracias a **Katsura... Bruno Taut** fue alguien que mantuvo los ojos bien abiertos en un país nuevo para él y que fue receptivo para transformarse allí, a su vez, en una persona nueva.»

Después de su estancia en **Japón**, desde 1936 y hasta 1938 año de su muerte, **Bruno Taut** permaneció activo en **Turquía** trabajando en numerosos proyectos de carácter escolar, desde liceos hasta institutos universitarios, no siempre ejecutados y muchos de ellos realizados en colaboración. Su último proyecto fue el catafalco para el fundador de la **Turquía** moderna, **Kemal Atatürk**, en **Ankara**. A fines de 1937 escribe a su hijo **Heinrich Taut**, con el que mantuvo una compleja y difícil pero al mismo tiempo amigable relación lo siguiente: «Mi manuscrito Architekturlehre (Teoría de la arquitectura) verá la luz dentro de poco como mi primer libro turco. A la vez, un dios ha decidido (así lo parece) que también en la construcción deba someterme de nuevo a una prueba. Por ello me gustaría tenerte de buen grado como opositor, como alguien que ejerce la crítica porque sabe apreciar las cosas» **(Heinrich Taut: «L'artista Bruno Taut, mio padre e mio amico»-»El artista Bruno Taut, mi padre y mi amigo», comunicación mantenida en Milán en el Congreso internacional «Bruno Taut, la figura e l'opera», 20-22 de octubre de 1987, Facoltá di Architettura. Publicada en «Quaderni del Dipartimento di progettazione dell'architettura», n° 7, abril 1988. CLUP. Politecnico di Milano).**

Como acertadamente afirma **Kurt Junghanns** en su estudio sobre **Bruno Taut**, ningún arquitecto del primer trentenio del siglo XX subrayó de manera tan frecuente como él el valor social de la arquitectura. En un momento como el actual en que la función social de la misma cotiza a la baja o sencillamente es un valor que no cuenta, la contribución de **Bruno Taut** al conjunto de experiencias múltiples y muy diversas que denotan sin embargo una actitud generacional común frente a las exigencias de la época, actitud que se ha dado en llamar **Movimiento Moderno**, nos suministra un caudal de lecciones permanentes. En ese sentido, los fundamentos ideológicos de su vida y de su creación artística alcanzan una nueva cualidad y hace que las palabras de **Immanuel Kant** (nacido como él en **Köningsberg)** siempre presentes en su vida, «la ley moral reside en mí, y por encima se extiende el cielo estrellado», se llenen de un nuevo contenido.

2. BRUNO TAUT Y EL LEBENSREFORMBEWEGUNG (MOVIMIENTO PARA LA REFORMA DE LA VIDA). SU ACTIVIDAD COMO ARQUITECTO DEL MOVIMIENTO ALEMÁN PARA LA CIUDAD-JARDÍN

Ya desde 1903, cuando comienza a trabajar en el estudio de **Bruno Möhring** en Berlín, **Bruno Taut** se sintió atraído hacia los ideales del Movimiento de reforma y entró a formar parte del **«círculo de Chorin» («Choriner Kreis»)**, grupo que integraban **Max Beckmann, Franz Mutzenbecher, Adolf Behne**, entre otros. Los valores defendidos por el círculo de Chorin, los paseos por el bosque en contacto con la naturaleza, la vuelta a una serie de principios esenciales a la vida, en clara oposición a los fomentados por la sociedad industrial y la atmósfera de la gran ciudad, encontraron gran resonancia en los ambientes de la pequeña burguesía alemana de finales del XIX, sobre todo entre intelectuales y académicos. A este respecto adquirió una gran influencia el **«Friedrichshagener Dichterkreis»**, un círculo literario surgido en el distrito berlinés de Friedrichshagen, de donde toma su nombre, formado por personalidades como **los hermanos Hart, Wilhelm Bölsche, Bruno Wille**, muchos de ellos fundadores en 1902 de la **Sociedad Alemana de la Ciudad-Jardín**. En julio de 1890 fundó **Bruno Wille** la **«Freie Volksbühne»**, y en 1892 la **«Neue Freie Volksbühne»** como una escisión surgida del enfrentamiento entre los anarquistas y socialistas independientes, sus seguidores, y los socialdemócratas de **Julius Türk**. La escisión fue sintomática: los escritores buscaban por medio de la Volksbühne no la ligazón con el proletariado de los «marxistas», sino con un idealizado concepto de «pueblo» (Volk), tal como preconizaba esa «crítica de la cultura» tan difundida por aquellos años. Los anhelos de estos grupos encontraron expresión en **«Die neue Gemeinschaft»**, entre cuyos fundadores se encontraban muchos de las personalidades ya citadas: **Heinrich y Julius Hart, Bernhard Kapffmeyer, Fidus (Hugo Höppener), Willy Pastor y Gustav Landauer**. El experimento de la «Neue Gemeinschaft» sólo consiguió sobrevivir un año, pero de su núcleo surgió la **«Deutsche Gartenstadtgesellschaft»** de **los hermanos Hart, Bernhard y Hans Kampffmeyer, Bruno Wille y Wilhelm Bölsche**.

a) La ciudad-jardín Falkenberg en Berlin-Grünau

Para entender la historia de la construcción de la ciudad-jardín Falkenberg es necesario aludir pues al Reformbewegung puesto que la núcleo fundacional de la misma se desarrolla a partir del círculo de artistas y escritores de Friedrichhagen a que antes hemos aludido y evoluciona siguiendo las etapas del itinerario descrito. Cuando se crea la **Deutsche Gartenstadtgesellschaft (DGG)**, en el comité de propaganda de la misma, además de los hombres antes citados, ejercen su influencia **Adolf Damaschke y Franz Oppenheimer**. A partir de 1907 la dirección se completó con reformistas preminentes como el urbanista **Rudolf Eberstadt** o el fundador de la «Deutsche Verein für Wonungsreform», **Karl von Mangoldt**, e inició la fundación de diversas ciudades-jardín en Magdeburgo, Nuremberg, Hamburgo o Manheim.

En escritos como **«Die Vermählung von Stadt und Land» (1903)** o **«Gartenstadt und Landeskultur» (1906)**, el **DGG** difunde sus ideas programáticas. Objetivo declarado del **DGG** es la huída de las condicio-

nes de vida de la Mietkaserne o bloque de viviendas de alquiler de la ciudad proletaria situada en las áreas interiores centrales de la gran ciudad. En todo caso, se entiende esa huída no en el sentido de la vuelta a unas condiciones rurales idílicas irreales ya superadas, sino como el intento de la búsqueda de una síntesis real de las ventajas existentes en la ciudad y en el campo. **Bruno Taut** entra a formar parte como miembro de la **DGG** a partir de 1913.

La primera institución específicamente berlinesa perteneciente a la Sociedad alemana para la ciudad-jardín nació el 12 de mayo de 1910 con la denominación **«Gemeinnützige Baugenossenschaft (cooperativa de utilidad pública) Gartenvorstadt Grosz-Berlin»**. En todo caso la construcción de la ciudad-jardín **Falkenberg** se pudo hacer realidad solo después de múltiples esfuerzos encaminados a adquirir un terreno propiedad de los hermanos Richter por parte de la Sociedad alemana para la ciudad-jardín, asumiendo la cooperativa berlinesa creada a tal efecto, en cuanto propietaria, la administración de la misma. Sobre las 75 Ha. de suelo se proyectaron 1.500 casas para 7.000 habitantes, de las que sólo se pudieron realizar 80 casas en hilera y 10 para varias familias, entre 1913 y 1914, es decir poco antes de la guerra. La arquitectura de las casas la concibió **Bruno Taut** en términos de sencillez y pragmatismo, existiendo unicamente algunos pocos tipos constructivos con el fin de diversificar algo la oferta de viviendas aptas para un grupo social no homogéneo: «Pero si se observan con atención las casas, no resultan ser tan sencillas. Cada detalle de las mismas está trabajado artísticamente. Si por ejemplo en la planta baja las ventanas se enmarcan con un ornamento, en el piso superior aquél se suprime... En ambos casos se trata, como el mismo Taut dice, de dotar de vida a un plan constructivo que aunque resuelto del modo más adecuadamente científico, no deja de resultar esquemático. Para conseguirlo, Taut procede a acentuar la composición con pequeños desplazamientos y diferenciaciones...» **(Julius Posener, «Bruno Taut. Eine Rede zu seinem fünfzingsten Todestag». Berlín 1989, p.27 s.)**.

Una de las partes de la ciudad-jardín **Falkenberg**, el **«Akazienhof»**, se conforma como un recinto en fondo de saco, como un espacio urbano abierto y al mismo tiempo semiprivado en cuanto que sirve a la manera de patio común de las casas que dan a él. Su disposición aparenta ser axial y organizada según las reglas de composición clásicas pero, «muy al contrario de la mayoría de los arquitectos que hubieran buscado para el Akazienhof un modelo preestablecido, Taut persigue por medio de la visible disarmonía que preside la arquitectura de las casas el grado más elevado de armonía» **(Adolf Otto, cit. en: Klaus Novy, Barbara von Neumann-Cosel, «Zwischen Tradition und Innovation. 100 Jahre Berliner Bau- und Wohnungs- Genossenschaft von 1892». Edition Hentrich. Berlín 1992. p.64)**.

Por otro lado, la aplicación del color a las casas supone un sello característico de **Falkenberg**, de donde procede su nombre aún hoy corriente de «Siedlung de los estuches de lápices de colores». En efecto, como medio de superar las limitaciones expresivas de la arquitectura, el color se convierte aquí en el elemento protagonista de la ciudad-jardín, en un medio para trascender la identidad colectiva, diferenciar las casas y provocar conscientemente un sentimiento de vida no

convencional. **Adolf Behne** describe la impresión que el uso del color produce en Falkenberg en un suelto publicado en el **«Berliner Tageblatt»** del 11 de julio de 1915: «A un conjunto de casas en hilera completamente blanco se sucede inmediatamente y de repente una casa de color azul profundo e intenso. Otras casas en hilera cambian su color por el gris con marcos de ventana blancos, o bien son de color blanco con los marcos de las ventanas amarillos. Un tercer conjunto de casas en hilera alternan de modo resplandeciente los colores marrón claro, verde gris y amarillo... casi al final de la Gartenstrasse se eleva una casa para varias familias de color totalmente negro, tan intensamente negro como el azabache... otra casa muestra muros de color azul claro y ventanas y puertas anaranjadas. Por si no fuera suficiente, una pared se recubre con rectángulos de color anaranjado y verde grisáceo que conforman un dibujo en tablero de ajedrez, pared sobre la que se abren contraventanas verdes. En una casa de color blanco resplandecen como el azufre ventanas de color amarillo luminoso...» Hay que decir, que después de la caída del muro de Berlín se ha corregido el estado de deterioro en que se encontraban las casas de **Falkenberg** procediendo a su restauración y reponiendo el color original proyectado por Bruno Taut.

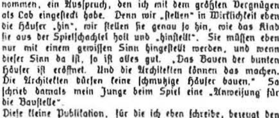
A principios de los años veinte, la comunidad de **Falkenberg** estaba compuesta por un conjunto de 135 familias procedentes de los más variados ámbitos sociales. Entre los oficios a los que se dedicaba la población de **Falkenberg** se encontraban los de obrero metalúrgico, conductor de locomotoras, impresor, catedrático de Enseñanza Media, artista, director de fábrica... La provisión de víveres y de material para la calefacción estaba organizado en régimen de cooperativa, ocupándose de su administración uno de los catorce miembros del comité directivo de la comunidad que integraba la ciudad-jardín. Se formaron agrupaciones corales y grupos recreativos para el fomento de la actividad física e intelectual. El propio periódico creado en la ciudad-jardín, **«Der Falkenberg»**, el himno de la propia comunidad y la llamada «bandera de Taut» («Tautfahne») proyectada por sus habitantes muestran bien a las claras el espíritu jovial y creativo que reinaba en **Falkenberg**, calificada por **Posener** como «retoño de la Nueva Comunidad, pero con el carácter de ésta transmutado en el de un proletariado feliz».

Si la primera fiesta de **Falkenberg** estuvo marcada aún por el sello de las propias costumbres berlinesas (**«Fest der Falkenberjer-uff'm Akazienhof»**), las fiestas de los años veinte estuvieron dominadas por el espíritu satírico y vanguardista. Debido a la influencia de la **«Freie Volksbühne»** y de la **«Bauhütte Berlin»** tuvieron lugar anualmente entre 1919 y 1930 fiestas presididas por significativos lemas. En ellas se produjeron acontecimientos como la declamación por parte de su autor, el «poeta obrero» **Erich Weinert**, de su poema **«Der rote Feuerwehrmann»** («El bombero rojo»), en 1925; o la proyección por primera vez al aire libre, en 1926, de la película soviética prohibida en muchos lugares «El acorazado Potemkin». **Robert Tautz** fue el principal impulsor de esas fiestas, difundiendo por medio de diversas proclamas sus ideas, a menudo inflamadas de un idealismo entusiasta. Fue, junto a **Albert Kohn y Adolf Otto**, un personaje crucial en la existencia y devenir de **Falkenberg**.

Albert Kohn (1857-1926), miembro de la «Gemeinnützige Baugenossenschaft Gartenvorstadt Grosz-Berlin», tuvo un papel preponderante como pionero del movimiento para la higiene social y el seguro de enfermedad («Sozialhygiene und Krankenkassenbewegung»). De familia judía, perteneciente a la gran burguesía, fue desde su más temprana juventud de ideas socialistas. Dependiente de comercio, tomó parte activa en el movimiento sindical alemán y participó como militante del SPD en numerosas asociaciones de la izquierda alemana. Bajo su dirección se publicaron a partir de 1902 numerosas encuestas anuales acerca de las condiciones de higiene y salubridad de las viviendas, sacando a la luz los efectos nocivos que producía en la población más desfavorecida la vida en las Mietkasernen. Fue miembro de numerosos grupos reformistas como por ejemplo de la misma «Sociedad alemana para la ciudad-jardín», de la «Unión alemana para la reforma de la vivienda» («Deutsche Verein für Wohnungsreform»), o del comité ciudadano del Gran Berlín («Bürgerausschuss Grosz-Berlin»).

Adolf Otto (1872-1945?), de profesión economista, fue miembro cofundador de la «Sociedad alemana para la ciudad-jardín» en 1902, de la que fue administrador y tesorero hasta 1933, tras los contactos que tuvo con el «Friedrichhagener Dichterkreis» y la «Nueva Comunidad». Asimismo representó a aquélla en la «Asociación del Gran Berlín para la pequeña vivienda», fundada en 1913, y fue redactor jefe de la revista «Gartenstadt» («Ciudad-jardín»). Cofundó asimismo la «Cooperativa de construcción de utilidad pública Gartenvorstadt Grosz-Berlin» en 1910, de la que fue presidente hasta 1918. Tras su fusión con la Berliner Spar- und Bauverein en 1919, representó a los habitantes de Falkenberg en la junta directiva de esa asociación de 1919 a 1923 y de 1930 a 1933. En **Falkenberg,** Adolf Otto vivió con su familia en la casa que allí construyó **Heinrich Tessenow** (la única casa construida en la ciudad-jardín que no es obra de Bruno Taut), **Am Falkenberg n° 119,** donde se instaló también la oficina administrativa de la Sociedad alemana para la ciudad-jardín. Su hija, Agathe Otto, bailarina y alumna de Gret Palucca impartió cursos y programas de danza y rítmica en el edificio comunitario de Falkenberg. Con la llegada del nazismo Adolf Otto se exilió con su mujer judía, una hermana de Gustav Landauer, en París. Por último, **Robert Tautz (1871-?)**, al que ya hemos aludido como impulsor de las fiestas populares de Falkenberg, conoce una trayectoria practicamente idéntica a la seguida por Adolf Otto. Vivió en Falkenberg con su familia en Akazienhof n° 25. Tras 1935 se pierden sus huella trasladándose parte de su familia al sur de Alemania.

En fin, estos fueron los prohombres que hicieron posible la realidad de Falkenberg, la ciudad-jardín planificada y construída, sólo en parte respecto a su idea inicial, por Bruno Taut y que, como observa Julius Posener, aparece todavía hoy ante nuestra vista como «un ejemplo de construcción de la ciudad de una época, de un concepto de urbanismo como el propuesto por Hermann Jansen, y que un último término nos retrotrae al de Camillo Sitte (1843-1903)» **(Julius Posener, «Bruno Taut. Eine Rede zu seinem fünfzigsten Todestag», p.26).**



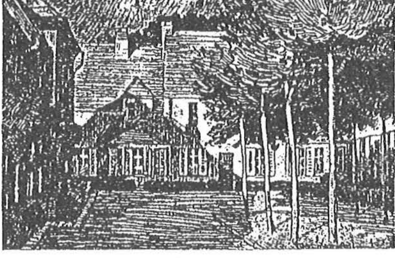
Der Falkenberg

Zwanglose Worte zum Weiterdenken

Nr. 6. Falkenberg-Altglienicke, 1. Oktober 1923

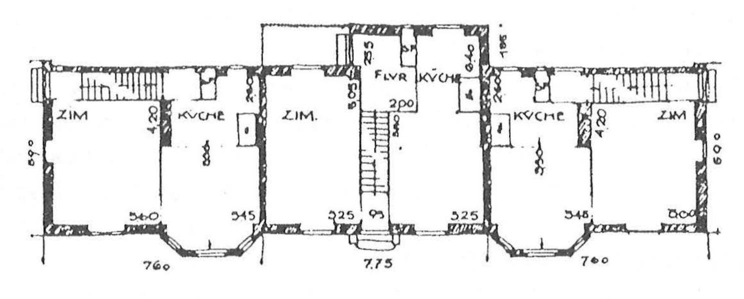
Die Gartenstadtkrone.

Das zehnjährige Jubiläum der Gartenstadt Falkenberg führt die Gedanken auf jene Zeit vor dem Kriege zurück, als wir 1912 noch das schöne, ganz unbebaute und bewegte Gelände des Falkenbergs vor uns hatten und unsere Phantasie in den zukünftigen Möglichkeiten lebte: eine neue Siedlung, im besten Sinne neu, da sie die einfachen Bedürfnisse klar und unumwunden befriedigen und allein damit ohne besondere architektonische Scherze zum Gefühl sprechen sollte. Der Akazienhof war ein bescheidener versuchsweiser Anfang und er sollte unter Einbeziehung der umgebenden Landschaft, des Hügels, der vorhandenen schönen Pappelgruppe und in geschickter Einfügung der neu anzupflanzenden Bäume die erste kleine Zelle des großen Gesamtorganismus geben, der in Entwürfen fertig war. Für den Berliner, der aus der Großstadt aufs Land herauszieht, konnte man nicht ein Dorf mit romantischen und sentimentalen Gruppierungen erbauen, denn er blieb ja der Großstadtmensch, der seine Beweglichkeit durch das Leben in der freien Landschaft erweitern und vertiefen wollte. Für ihn wäre ein solches Dorf ein Potemkinsches Dorf gewesen. Statt dessen konnte man aber das, was auf dem Dorf zuweilen als seltener lebendig erhaltener Rest einer Vergangenheit zu finden ist, weiter führen, und das ist geschehen: nämlich die Farbe. Im Jahre 1914 bis in den Kriegsanfang hinein wurde dann die Gartenstadtstraße gebaut, die die gleichen Grundsätze befolgte, angewandt auf die anders gearteten Voraussetzungen des Geländes. Hier kam die Farbe noch deutlicher zum Ausdruck, und nicht gerade zur Freude der Berliner, wenigstens derjenigen, die zu einem gelegentlichen Besuch herauskamen. Zweimal wurde ich in jener Zeit als ein Verbrecher an der Seele des Volkes für „verhaftungswürdig" erklärt. Wie konnte man auch in der ernsten Kriegszeit die Farbe pflegen, wo alles feldgrau war! Und wie konnte ein Mensch so bauen wollen, wie er es sich einmal in seinem harmlosen Kindersinn gedacht hat, ehe ihm noch die Wahl eines festen Berufes, d. h. in diesem Falle des Architekten, klar war! So hat man denn auch nicht mit Unrecht gesagt, daß die Häuser aussähen, als wären sie eben aus der Spielschachtel genommen, ein Ausspruch, den ich mit dem größten Vergnügen als Lob eingesteckt habe. Denn wir „stellen" in Wirklichkeit eben die Häuser „hin", wir stellen sie genau so hin, wie das Kind sie aus der Spielschachtel holt und „hinstellt". Sie müssen eben nur mit einem gewissen Sinn hingestellt werden, und wenn dieser Sinn da ist, so ist alles gut. „Das Bauen der bunten Häuser ist eröffnet. Und die Architekten können das machen. Die Architekten dürfen keine schmutzige Häuser bauen." So schrieb damals mein Junge beim Spiel eine „Anweisung für die Baustelle".

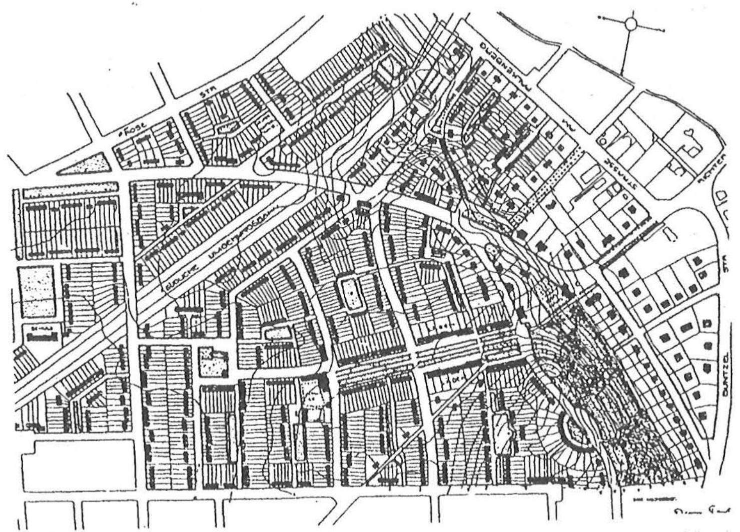


Diese kleine Publikation, für die ich eben schreibe, bezeugt den Gemeinschaftsgeist in Falkenberg, für mich ein schöner Beweis, daß das Bauen nicht umsonst war. Die richtig gebauten Häuser erbauen immer und in jedem Falle einen Menschen; es fragt sich nur, wie sie das tun. Leider bleibt das wirkliche Bauen heute im Ganzen unserer Kultur immer nur ein Splitter. Man kann die Architekten an den Fingern abzählen und man kann vielleicht noch mehr die Menschen an den Fingern abzählen, die die Baukunst lieben. Es scheint, daß dies immer schwieriger wird und daß der Preis für Margarine gar nichts anderes mehr im Menschen übrig läßt. Niemand hat schuld daran, wenigstens ist kein Schuldiger zu finden; denn alle zusammen haben schuld. Und der Baugeist von Falkenberg, der wirklich weiter bauende und fruchtbar gestaltende, scheint eingeschlafen zu sein; denn ringsum in der Peripherie von Berlin ist seit dem Kriege sehr viel gebaut worden, aber die Siedlung Falkenberg mit ihrem schönen Gelände, mit den wunderbaren Möglichkeiten der Gestaltung dieses Geländes zu einer wirklichen Garten-Stadt ist mit dem begonnenen Krieg nicht weiter gekommen. Weniger schmerzlich ist dieser Gedanke deswegen, weil die Siedlung ein Torso geblieben ist; aber sehr schmerzlich ist er deswegen, weil in Falkenberg ein wirklicher Baugeist erwachte, eine Teilnahme aller Bewohner am Entstehenden, die so weit ging, daß man mich beim Bauen oftmals besonders zur Farbe antrieb. Die bunte Tautfahne, die bei dem ersten Sommerfest vorangetragen wurde, schien mir über die Ehrung hinaus, die mich nur bescheiden machte, ein eigenartiges Symbol dieses Baugeistes zu sein. Man

ERDGESCHOSS.



Ecke:		Reihe:	
Bebaute Fläche	46 qm	Bebaute Fläche	51 qm
Nutzbare Fläche	60 qm	Nutzbare Fläche	77 qm
Miete mit Garten . .	M. 480.—	Miete mit Garten . .	M. 610.—



BRUNO TAUT. CIUDAD-JARDÍN FALKENBERG (BERLÍN-GRÜNAU)

Plano de urbanización. Planta de Vivienda, Tipo IV.

b) La ciudad-jardín Reform en Magdeburgo

La ciudad-jardín Reform en Magdeburgo nació a partir de la iniciativa tomada por los trabajadores de la empresa **Krupp-Grusonwerk.** El 6 de diciembre de 1908 se crea en el restaurante Lichtenfeld la «Gartenstadt-Kolonie Reform», firmándose las actas del protocolo de fundación el 4 de enero de 1909 por parte de 19 personas. La cooperativa formada a tal efecto se componía de 265 miembros. Las tierras que se adquirieron al sudeste de Magdeburgo comprendían un total de 12 hectáreas de terreno agrícola y costaron 213.000 marcos. Como se cita en la revista órgano de la «Sociedad alemana para la ciudad-jardín» (Gartenstadt 6/1912), el lugar ofrecía la condición ventajosa de estar situado sólo a 5 minutos de la última parada de la línea de tranvía y en las cercanías de la factoría de la empresa Krupp-Grusonwerk.

El plano de urbanización fue planteado en primer término por **Hans Kampffmeyer** (secretario general de la Sociedad alemana para la ciudad-jardín -DGG), en colaboración con el arquitecto suizo **Hans Bernoulli.** La construcción de la colonia comenzó en 1913. Bajo la dirección de **Bruno Taut,** consejero de la **DGG (Movimiento alemán para la ciudad-jardín)** precisamente a partir de ese año, se produjo un giro decisivo en el desarrollo de la tercera fase constructiva de la Siedlung. La arquitectura de **Bruno Taut,** sencilla, práctica y económica, como la de Falkenberg que se construye por la misma época, suponía un primer intento de expresión de una cultura proletaria opuesta a la idea de una arquitectura desprovista del color.

A las 29 viviendas erigidas en 1913 en el Maienhof le suceden a continuación 30 en el Heckenweg. El Maienhof está concebido de manera semejante al Akazienhof de Falkenberg, es decir como un recinto al que dan las diferentes fachadas de las casas, diferenciadas por su distinta configuración y por el uso del color, jugando con el desplazamiento de los ejes de composición urbana con el fin de expresar la multiplicidad y al mismo tiempo la unidad de un concepto de comunidad.

A diferencia de Falkenberg, en la que la extracción social de sus habitantes era de lo más variada, **Reform** estaba habitada exclusivamente por familias de trabajadores, por lo que la posibilidad de la aceptación de formas experimentales nuevas en su arquitectura se hizo más limitada. La sociedad cooperativa encargada de gestionar la **ciudad-jardín Reform,** después de unos comienzos difíciles se asentó sobre bases firmes. En 1913 pudo por vez primera pagarse un dividendo del 2,5 %, revertible sobre la participación cooperativa. En marzo de 1914 apareció la primera memoria impresa de la misma. A pesar del comienzo de la Primera Guerra Mundial se pudieron habilitar entre 1914 y 1915 56 viviendas en el Fliederweg y en el Bunten Weg. En 1915, 49 de los habitantes de Reform fueron llamados a filas, entre ellos los dos presidentes de la Sociedad Cooperativa, Karl Hinsche y Willi Plumbohn, cayendo 13 de ellos en el campo de batalla. Las penurias económicas de la postguerra condujeron a un retraso en los pagos de los alquileres, disminuyendo asimismo los dividendos de la cooperativa. Con todo se logró edificar en 1915 una casa para dos y otra para cuatro familias en el Fort II, que se ocuparon a comienzos de 1916. En 1916, Reform se afilió al «Ausschuss für Kriegerheimstätten» («Comité para hogares de guerra»). En vista de la difícil situación, la asamblea de la

cooperativa decidió elevar la participación de 100 marcos a 400. A finales del período guillermino vivían en Reform 120 familias, siendo las viviendas 118 y los habitantes 321. Los inquilinos pagaban de 246 a 384 marcos por año.

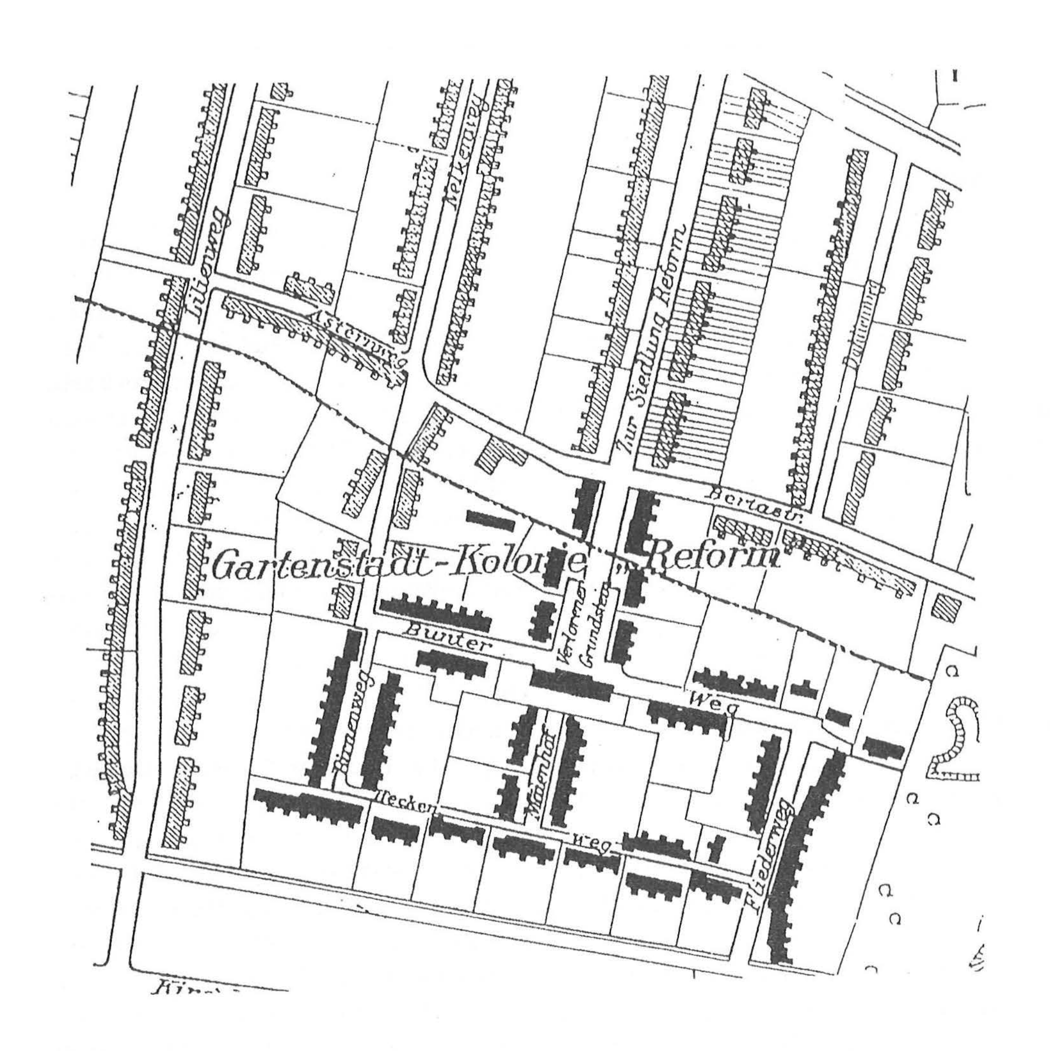
Tras la guerra del 14-18 y la llegada de la República de Weimar, se inicia una nueva era en el desarrollo de Reform, apoyada esencialmente en factores decisivos que hacen posible su supervivencia a pesar de los gravísimos poblemas económicos que se suscitan en la postguerra. En ese sentido fue importante el apoyo prestado por los sucesivos gobiernos socialdemócratas de Magdeburgo y la labor que **Bruno Taut** llevó a cabo en colaboración con los mismos, así como la fundación de la «Verein für Kleinwohnungswesen». Resulta relevante a este respecto la figura del tipógrafo **Willi Plumbohn (1880-1962)**, director de la **Cooperativa de Reform** a partir de 1910 y que se convirtió andando el tiempo en una figura directiva influyente respecto a la política municipal sobre vivienda aplicada por el **SPD** y redactor del **«Volksstimme»**, órgano de expresión del partido. Durante la etapa de **Bruno Taut** como Consejero para la Urbanística de Magdeburgo, se completan aquellas partes de la ciudad-jardín correspondientes al Bunten Weg (1919/21) y al Birnenweg (1922). Las sucesivas etapas de ampliación de la Siedlung son las partes correspondientes al Bunten Weg 5-7, al Fliederweg 1-6 y a la denominada Siedlung Reform 9. En 1926 se continúa el lado oeste de la Strasse Zur Siedlung Reform y en 1927 el Nelkenweg.

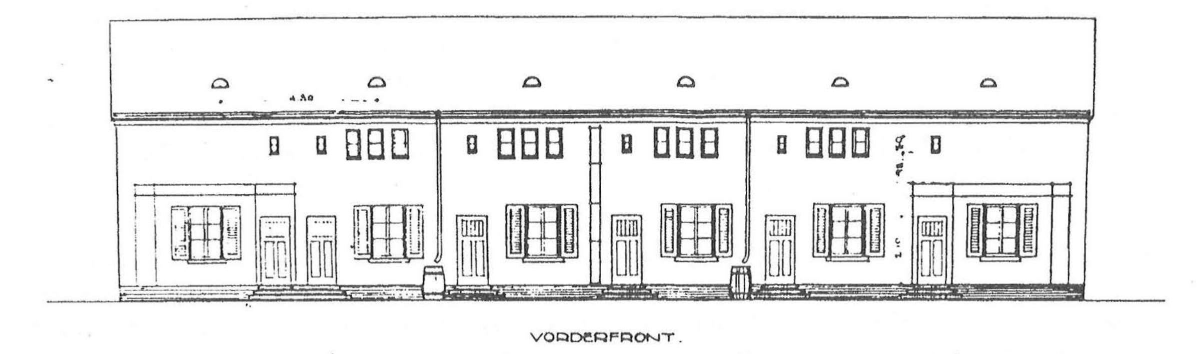
Si la forma arquitectónica de las casas en hilera es tradicional, con la cubierta inclinada, tras 1927, con el inicio de la construcción de la 5ª y última fase de la colonia, y a propuesta de Taut, las nuevas casas se construyen con cubierta plana siguiendo un concepto semejante al empleado en la Siedlung de la Herradura o de la Cabaña del tío Tom de Berlín, diferenciado el sobrado o piso bajo la cubierta con el uso del color y un leve elemento de articulación a la manera de una pequeña cornisa. Por otro lado el color vuelve a ser tema recurrente para diferenciar elementos específicos de las casas así como la distinta posición y organización de éstas dentro del plan de conjunto de la colonia. La aplicación del color se lleva a extremos inusuales, con rasgos expresionistas, en el interior de la propia vivienda de **Carl Krayl** situada en el Bunter Weg.

El proceso de construcción de **Reform** ejemplifica bien a las claras la continuidad existente en las experiencias urbanas en Alemania, en el paso de la época guillermina a la de los años de Weimar con la cesura de la guerra, a pesar, pues, de las diferentes concepciones arquitectónicas que determinan formas distintas de las casas y el también diferente contexto político-económico en que se desenvuelven aquéllas. Una continuidad que hay que ver, en palabras de **Posener**, de la ciudad-jardín a la Siedlung de la Neues Bauen de la segunda mitad de los veinte, aun siendo, como lo son, experiencias diferenciables y que, en el caso de **Reform**, viene además señalada por el papel asumido por **Bruno Taut**, que interviene en todas las fases de construcción de la colonia, convertido en el auténtico «administrador» de una idea de comunidad cooperativa que implica a su totalidad. Un **Bruno Taut** resueltamente decidido a ser menos el artista que se realiza a sí mismo que el intérprete de las necesidades colectivas de un grupo social.

Situación actual.

Los múltiples y conflictivos avatares que recorren la historia alemana y europea a lo largo del siglo XX afectaron gravemente, como no podía ser de otra manera, a la pervivencia y mantenimiento de **Reform**. En 1975, la Comunidad Cooperativa **«Gartenstadt-Kolonie Reform»** se fusionó con sus análogas correspondientes a las colonias **«Gartenstadt Hopfengarten»** y **«Bauverein der Grusonwerk-Beamten»**, surgidas también en **Magdeburgo** casi contemporáneamente, en torno a 1909, para constituir la GWG o «Gemeinnützige Wohnungsbaugenossenschaft Gartenstadt-Kolonie Reform», adoptando aún hoy como emblema el propio y original del Movimiento alemán para la ciudad-jardín de 1902. Sólo a partir del 22 de abril de 1980 una parte de la **Gartenstadt-Kolonie Reform** se acoge a la ley de protección del patrimonio artístico-monumental, dentro del régimen de la RDA. Después de la caída del muro de Berlín en 1889, y a partir de 1990, la necesidad y deseos de rehabilitación (Sanierung) de la **GWG Reform (Sociedad cooperativa de Reform)**, hace entrar a ésta en contacto con el estudio de **Winfried Brenne, Viola Beil y Thomas Krayl**, iniciándose una experiencia piloto en el Fliederweg con objeto de comenzar el desarrollo de las obras de restauración integral de la colonia, que afectan tanto a aspectos como el saneamiento o las cubiertas, cuanto a elementos individuales de las casas: puertas, ventanas o revocos de las fachadas, con el fin de recobrar los colores originales de las mismas. La conmemoración, celebrada en enero de 1994, de los 85 años de creación de la ciudad-jardín, supuso un impulso decisivo en orden a la prosecución de los trabajos de restauración iniciados, con la visión puesta por parte de los cooperativistas en un inmediato futuro de renovación y desarrollo de nuevos espacios de vivienda en **Reform**, lo que ya constituye una feliz realidad (Véase al respecto: **Renate Amann, Barbara von Neumann-Cosel, «Wohnreform in Magdeburg. 85 Jahre Gartenstadt-Kolonie Reform». Edition Arkadien. Berlín 1994**). Una documentación completa y pormenorizada referente al trabajo llevado a cabo por el equipo de arquitectos restauradores que han trabajado en **Reform** aparece recogida en la publicación editada por la Oficina Municipal de Urbanismo de Magdeburgo (Stadtplanungsamt Magdeburgo): **Serie Landeshaupstadt Magdeburg nº 16. Winfried Brenne, Viola Beil, Thomas Krayl, «Gartenstadt-Kolonie Reform». Magdeburgo 1995.**







BRUNO TAUT. CIUDAD-JARDÍN REFORM (MAGDEBURGO)
Planta de Conjunto. Casas en Heckenweg, 2

3. BRUNO TAUT Y KARL ERNST OSTHAUS

a) Acerca de las relaciones entre Bruno Taut y Karl Ernst Osthaus y su proyecto de escuela Folkwang.

La relación de **Karl Ernst Osthaus**, el fundador del **Museo Folkgang** en **Hagen**, con **Bruno Taut** hay que entenderla a partir de su papel directivo dentro de la **Deutsche Werkbund**, su participación decisiva en la concepción general de la exposición de **Colonia** de **1914**, y el apoyo dado a las posiciones y planteamientos del arquitecto de **Königsberg** y otros artistas allí reunidos, frente a la llamada **«fracción» Muthesius**, que sostenía puntos de vista distintos. En los años siguientes, **Karl Ernst Osthaus** fomentó los ideales utopistas de los arquitectos expresionistas, publicando en su propia **editorial Folkwang**, de **Hagen**, las utopías arquitectónicas de **Bruno Taut**, entre las cuales la **«Alpine Architektur»**, por ejemplo, conoció allí una edición en 1919. Como último proyecto de su política cultural, **Osthaus** concibió la construcción, precisamente a partir de 1919, de una escuela, para la que **Taut** ideó un proyecto con edificios que incluían las aulas de la propia escuela, un museo, y construcciones para el suministro y abastecimiento de la colonia escolar, entendida como un hogar-escuela, así como una torre de cristal o «casa de la oración», situada en el espacio central de todo el conjunto. El proyecto se malogró, debido fundamentalmente a la situación de postguerra y a la grave enfermedad que condujo a la muerte a Osthaus, que fallecía el 27 de marzo de 1921, a la temprana edad de 46 años.

El terreno abonado, en el que hunden sus profundas raíces las ideas utópicas de **Osthaus** y **Bruno Taut**, hay que reconocerlo como el terreno específico del período guillermino (1888-1918), de su sociedad, en el interior de la cual los círculos más cultivados, formados en la universidad, dan pie a toda una serie de movimientos de reforma implicitamente ligados, no tanto a una práctica real, industrial, comercial y económica emparentada con muchas de las tareas políticas del momento, cuanto con un pensamiento utópico, que se desparrama y diversifica alcanzando multitud de parcelas que afectan a la vida cotidiana de las gentes y que cobra su mayor auge en la década anterior al estallido de la Gran Guerra.

Entre esa multitud de movimientos que hacen su aparición en el período citado se encuentran, por ejemplo, el **Naturheilbewegung** o movimiento para la medicina natural, el **Bodenreformbewegung** o movimiento para la reforma del suelo que postula una transformación de la propiedad del suelo en el sentido de patrocinar la propiedad colectiva, eliminando el comercio y la usura implícitos en la especulación. Este movimiento y sus argumentaciones las sostenía el movimiento para el derecho alemán (**Bewegung für deutsches Recht**), que achacaba al derecho romano la estructura capitalista y buscaba una vuelta a las formas económicas de los pueblo germanos y sus estructuras jurídicas. Análogas motivaciones se vuelven a encontrar en el nacimiento del movimiento para la ciudad jardín (**Gartenstadtbewegung**), que pretendía, mediante la superación de las precarias condiciones de vida del obrero industrial, una idea de desurbanización que tendrá amplias consecuencias y que, en el ámbito del pensamiento utópico alcanza su representación más exacta en **Bruno Taut**, tanto en **«Die Auflösung der Städte oder die Erde eine gute**

Wohnung» («La disolución de las ciudades o la Tierra una buena vivienda»), como en **«Der Weg zur Alpinen Architektur»** («El camino hacia la arquitectura alpina»). Esta visión la describe el mismo Taut en la revista **«Die Volkswohnung»**, en 1919. Para **Taut**, la disolución de las ciudades significaba la eliminación de todas las barreras y la premisa indispensable para una renovada concordia de todos los hombres bajo la protección de una nueva religión. La guerra, el expansionismo y la pobreza, desaparecerían espontaneamente y atribuía gran parte de la miseria del mundo a la existencia de las ciudades.

En el cuadro de conjunto de los movimientos para la reforma de la vida, que hacen su aparición en esta época, la mayoría tiene que ver directamente con muchos de los ideales que alimentan el movimiento para la ciudad jardín, o bien forman parte integrante del mismo. Es el caso, por ejemplo, del **Schrebergartenbewegung**, es decir el movimiento que sostiene la necesidad de un pequeño huerto como una de las condiciones imprescindibles de habitación. El movimiento que se propone poner en práctica una cultura fundada en las teorías naturistas, el **Freikörperkulturbewebung**, encuentra también en la reforma del modo de vestir motivaciones higiénico-médicas, junto a la idea de una terapia basada en el contacto directo del cuerpo desnudo con el aire y la luz del sol. Igualmente, los centros de educación en el campo o escuelas rurales, los **Landerziehungsheime**, surgen conceptualmente de las discusiones pedagógicas de los años noventa. En este sentido, los jóvenes conocen organizaciones como los **Wandergruppen**, integradas en el «Movimiento del pájaro migratorio» (**«Wandervogelbewegung»**), de una importancia extraordinaria por la enorme difusión y la influencia social que tuvieron, pues la inmensa mayoría de la juventud alemana pertenecía a alguno de sus grupos.

Las ideas de reforma surtirán también su efecto en el campo filosófico y parareligioso. Por ejemplo, las comunidades religiosas libres (**die freireligiösen Gemeinden**), rechazaban el dogmatismo de las iglesias tradicionales en su búsqueda de una relación directa entre la fe en Dios y la ciencia natural. Dentro del vasto ámbito en que desarrollan su actividad innumerables grupos ligados a doctrinas esotéricas o filosóficas, **Rudolf Steiner** es el personaje más coherente respecto a las teorías teosóficas. A partir de 1912 es el organizador del movimiento antroposófico, que lleva a la práctica muchos de los objetivos para una reforma de la vida. Dentro de de su trabajo de compilación, encontramos una mezcla de mística teosófica y de conceptos critianos, así como de embellecimiento del mundo de la fe y de la ciencia natural, en el sentido en que lo interpretaba **Goethe**, o sea como formulación de una nueva ciencia del espíritu. **Steiner** afronta, sin exclusión, todos los campos sociales, desde el problema específicamente social a la pedagogía (ahí está el ejemplo permanente de las **escuelas Waldorf**, por él creadas), desde la promoción de una práctica agrícola natural, sin el empleo de abonos químicos (la así llamada **Demeter-Landwirtschaft** o agricultura Demetra), hasta la construcción del **Goetheanum** en **Dornach, Suiza**.

En 1922, la casa **editorial Nirvana** para la reforma de la vida, publica en **Berlín** un catálogo donde se puede advertir, en todos estos movimientos, la fusión de una serie de aspiraciones centradas en la huída hacia el campo, el sueño de un futuro que se redescubre en formas del pasado

y en determinadas actividades cooperativas, a lo que se añade la característica peculiar de una nueva espiritualidad.

Precisamente, es en el **movimiento para la Siedlung** donde mejor podemos ver reunidas todas las tendencias, ideales y aspiraciones que el movimiento reformista persigue en Alemania. Si se quiere sintetizar por ejemplo, el significado que tuvo la aparición de grupos que promovieron el vegetarianismo y una nueva forma de alimentación, la **colonia hortofrutícola Eden**, fundata en 1893 en los alrededores de **Oranienburg (Berlín)**, representa el ejemplo más notorio. Y en este sentido, ocurre que el concepto más original, más utópico y más difícil de llevar a la práctica, dados los problemas que existían para que llegase a hacerse posible, asume formas que, más tarde, se evidencian en la ciudad-jardín, en las colonias cooperativas o en las grandes Siedlungen, debidas a la intervención de los sindicatos, de los años veinte, como las de **Ernst May** o **Bruno Taut** en **Frankfort** y **Berlín**, respectivamente.

En la fundación de la **Siedlung Eden** aparecen dos líneas fundamentales de reforma, que se ligan una a otra: la idea cooperativa y el movimiento para la reforma del suelo, a cuya cabeza se encontraba **Adolf Damaschke**. El promotor de la colonia, fundada por dieciocho personas, fue el comerciante **Bruno Wilhelmi**. Entre las personalidades que contribuyeron al nacimiento de la Siedlung, estaba también el estudioso de economía política **Franz Oppenheimer**, que redactó los estatutos junto a otros personalidades, miembros de la sociedad teosófica **«Hübbe-Schleidens»**. La **siedlung Eden** se dedicó, a través de una sociedad por ella creada, declarada de utilidad pública, a la fabricación y comercialización de mermeladas, zumos naturales de frutas, mantequilla vegetal o margarina, pan integral, creando marcas que han llegado hasta nuestros días. Si como germen del movimiento para la reforma de la vivienda, **Eden** constituye un experimento crucial, representa también un caso instructivo desde el punto de vista de las concepciones más cercanas a la filosofía y la política.

Uno de los aspectos que los reformadores de la vida preconizan, como fundamento de la cultura que la Siedlung debe desarrollar, se refiere a la actividad física del cuerpo que, en contacto con la tierra, con las labores agrícolas, con la construcción de la casa y otras tareas relativas a la vida al aire libre colocan el cuerpo en el centro de toda actividad. Esas concepciones se refieren, en efecto, a la educación física y a la cultura del cuerpo con el ejercicio de determinadas prácticas nudistas, y coinciden con muchas de las ideas desarrolladas por el movimiento juvenil para el que la Siedlung comporta la búsqueda del hombre nuevo, lo que equivale a decir del hombre sano. En este sentido, ideas pedagógicas como las puestas en práctica por **Jaques-Dalcroze**, que trasladó de **Ginebra** a la ciudad jardín de **Hellerau** sus teorías, que se hicieron realidad en la Escuela para la enseñanza de música y rítmica, construída por **Tessenow**, postulan de modo claro la identidad del movimiento para la Siedlung con el movimiento para la cultura del cuerpo (**Körperkulturbewegung**). Gracias a **Richard Ungewitter**, por ejemplo, «la cultura del cuerpo libre» se transforma, por así decir, en un sistema teórico,. Sus numerosos libros conocieron una enorme difusión y constituyeron junto al de **Schultze-Naumburg**, **«Kultur des weiblichen Körpers»** (Cultura del cuerpo femenino), y el de **Stratz**, **«Schönheit des Weibes»** (Belleza de lo femenino), la biblia de la

belleza por lo que se refiere a los reformadores de la vida y a los movimientos juveniles.

En su conjunto, el movimiento alemán para la reforma de la vida denuncia su origen burgués, o mejor pequeño burgués. Sus formulaciones parten, como hemos dicho, de postulados idealistas que, en su finalidad y consecuencias, alcanzan resultados de naturaleza política. Para los seguidores de estos movimientos, la transformación de la sociedad debía comenzar a partir de la vida cotidiana, de todo lo que tenía que ver con la esfera privada, para extenderse sucesivamente a todo el conjunto de la sociedad. La reforma de la vida debía iniciarse así con una auto- reforma que, naturalmente, estaba cargada de una buena dosis de ingenuidad política. En todo caso, en aspectos o tendencias del movimiento referidos al movimiento feminista (o femenino), al de la juventud y al de la pedagogía o de reforma de la escuela, se observan principios revolucionarios, cargados de futuro, que adquirirán un gran relieve por su incidencia real en el conjunto de la sociedad. Las asociaciones y los órganos de difusión que se crearon en torno a ellos fueron incontables. Existieron incluso tentativas de crear una gran asociación que ligase a los diversos grupos que tenían como objetivo la reforma de la vida. Las más significativas a ese respecto, y que reflejan la multiplicidad de aspectos que presentaba el movimiento dentro de una cierta unidad, son las centradas en torno a las revistas **«Der Mensch»** de **Julius Sponheimer**, e **«Hellas»** (más tarde **«Deutsche Hellas»**) de **Hermann Dames**. En torno a la postguerra, en 1918, el movimiento juvenil alemán intentó fijar algunos puntos programáticos en aras de crear una gran asociación.

Es pues, en el interior del contexto someramente descrito en las lineas anteriores, y sin haber entrado ni siquiera a referir de pasada las profundísimas y complejísimas fuentes filosóficas, religiosas, parareligiosas, políticas y de otra índole que lo irrigan copiosamente, como pueden entenderse algunos de los aspectos más señalados de la utopía que comparten **Karl Ernst Osthaus y Bruno Taut (*)**.

Ya con veintidos años, **Bruno Taut** se sintió atraído fuertemente hacia el «fundamentalismo» y los ideales antiurbanos que preconiza el movimiento para la reforma de la vida en Alemania, y pasa a formar parte, en 1903, cuando comienza a trabajar en el estudio de **Bruno Möhring** en **Berlín**, del **«círculo de Chorin» («Choriner Kreis»)**, un grupo de jóvenes escritores, artistas y arquitectos, entre los que se contaban los pintores **Max Beckmann** y **Franz Mutzenbecher**, y el historiador del arte **Adolf Behne**, con el que **Taut** llegará a mantener una duradera y fructífera amistad. **El «círculo de Chorin»**, población situada al noreste en las proximidades de **Berlín**, fomentó los «paseos» por el bosque en consonancia con los ideales de vida del juvenil **«movimiento del pájaro migratorio» (Berlín-Steglitz, 1901)**, de desarrollo de la actividad humana en contacto con la naturaleza y rechazo de los valores nocivos de la gran ciudad industrial, un ideario suscrito, como ya hemos dicho por la **«Gartenstadtgesellschaft» o «Sociedad para la ciudad jardín» (Berlín, 1902)**.

Osthaus, precisamente, fue miembro desde su inicio de la **«Sociedad alemana para la ciudad jardín»** (**Berlin, septiembre de 1902**), fundada precisamente dos años antes del comienzo de la actividad llevada a cabo

por **Bruno Taut** como colaborador de **Theodor Fischer** en el estudio de éste en **Stuttgart**, actividad que desarrollaría durante cuatro años. Pero ya a partir de 1912, **Taut** se convierte en consejero de la **«Sociedad alemana para la ciudad jardín»** y, en 1913, tiene oportunidad de construir las ciudades-jardín de **Falkenberg** (de ésta no se completó en su totalidad, sino en una pequeña parte el plano de actuación previsto) en **Berlín-Grünau** (recientemente rehabilitada) y la de **Reform** en **Magdeburgo** (en curso de restauración), auténticos manifiestos de lo que el movimiento para la reforma de la vida se proponía, en las que se pueden ver concentrados los anhelos que, como «summa» de todos sus ideales, trató de cumplir, como hemos dicho, el movimiento para la Siedlung.

Estamos un año antes de la guerra, y los horrores de ésta dejarán un profundo surco en la conciencia de la mayoría de los intelectuales alemanes, que entenderán en muchos casos que, en el crecimiento económico acelerado y sin límites de los años del «guillermismo», se encuentra la causa esencial que habría conducido a la misma. Así, la superación del capitalismo significa afirmar la superación del industrialismo, posible unicamente en la medida en que se haga palpable un programa para una completa reforma espiritual.

<u>1918</u>: en el último año de la guerra, aparecen dos textos de **Osthaus y Bruno Taut**, en los que ambos, independientemente uno del otro, describen en pasajes esenciales su idea utópica de una futura cultura comunitaria. Ideales que sólo pueden realizarse al socaire de una nueva arquitectura y con la que debe colaborar cualquier otra disciplina específica. En segundo lugar, elevan sus ideas a una exigencia de rango universal, a un concepto de cultura europea que, según ellos, sólo podrá madurar gracias a la convergencia de los esfuerzos creativos. En tercer lugar, ambos afirman que sólo una completa revolución del intelecto y del espíritu puede alumbrar su idea de una nueva construcción. Tanto el manifiesto programático **«Ein Architektur-Programm»** de **Bruno Taut**, como **la Tesis Doctoral de Osthaus**, **«Grundzüge der Stilentwicklung»**, ambas de 1918, transpiran una voluntad de forma encaminada a la realización de una comunidad humana global y armónica. En una carta de **Osthaus** a **Taut**, fechada el 3 de febrero de 1919, aquél le expresa su interés por el **Arbeitsrat für Kunst** y le envía asimismo una copia de su Tesis Doctoral.

Los años anteriores a la guerra son años, como hemos dicho, en los que **Bruno Taut** despliega una intensa actividad ligada en algunos casos a la realización de ciudades jardín o Siedlungen cooperativas como las antes citadas, al tiempo que el fundador del museo de **Hagen** inicia la contrucción de una Siedlung para trabajadores, crea un proyecto de ciudad jardín de utilidad pública y hace propuestas para un plan de urbanización general para el área industrial del **Rin** en la región de **Westfalia**. En la práctica, ambos persiguen la mejora de las condiciones de vida del hombre por medio de un nuevo concepto arquitectónico, **Taut** como arquitecto, **Osthaus** como gestor y comitente.

Su primer contacto deja bien a las claras ese reparto de papeles: 1907/1908, **Osthaus** encarga a **Taut** el proyecto de la **Turbinenhaus** para la firma **Harkort, en Wetter del Ruhr**. El año siguiente, 1909, **Taut** entra en contacto con el recién fundado por **Osthaus** **«Museo alemán para el arte en el comercio y la industria»** y, a partir de 1911, la arqui-

tectura de **Taut** es presentada por **Osthaus** en una serie de distintas exposiciones itinerantes. Finalmente, tras cinco años de compartir compromisos comunes en la **Werkbund**, vamos a encontrar a ambos juntos, en 1919, como miembros del **Arbeitsrat für Kunst** y también en el consejo de dirección de la **Werkbund**. En el proceso de transformación general de sus ideas, y con la publicación de los **«Anschauungsarbeiten»** de **Taut**, tal como él denomina a sus visiones arquitectónicas ilustradas y comentadas en una carta redactada dentro de la **«Glaserne Kette»** («Cadena de cristal»), de fecha 15 de abril de 1920, y algo más tarde con la concepción del **proyecto Folkwang**, todo un credo social-estético acaba desembocando en la definición de una forma artística. Como se deja traslucir en la correspondencia entre ambos, y en sus escritos, tanto la filosofía de **Nietzsche**, como las doctrinas de **Rudolf Steiner** influyeron poderosamente en sus ideas, del mismo modo que la teoría del **Einfühlung** de **Worringer** cimentó sus reflexiones sobre la arquitectura como medio de conocimiento, y su rechazo del puro utilitarismo.

En una carta fechada el 14 de noviembre de 1919, **Taut** le pregunta a Osthaus, si la editorial **Folkwang** puede correr con las cargas de la publicación del drama arquitectónico **«Der Weltbaumeister»** («El arquitecto del mundo»). En abril del mismo año, **Osthaus** había dado la aprobación para la publicación de la **«Alpine Architektur»**, sin ni siquiera haber visto la obra y a pesar del rechazo de **Hammon**, director comercial de la editorial, que aunque veía detrás de los dibujos de **Taut** una gran idea, de índole más que nada artística y poética, consideraba ésta irrealizable y aquéllos muy flojos, aparte de tener grandes dudas acerca del éxito comercial de la publicación. Con tal de hacer que las «nuevas ideas» se abriesen paso y fuesen llevadas a la práctica, **Osthaus** decidió como editor en tres ocasiones, entre 1919 y 1920, publicar las utopías de **Bruno Taut**, que según consta en su correspondencia mutua, le habrían causado «la más profunda impresión». En fin, el 9 de febrero de 1920, **Taut** le dice a **Osthaus** que espera tener la oportunidad de llevar al terreno del trabajo práctico y concreto, las ideas contenidas en sus visiones arquitectónicas.

La oportunidad de acercarse a una utopía concreta, le va a llegar precisamente a **Taut** con la iniciativa de **Osthaus** de fundar una escuela experimental. Un proyecto que para **Osthaus** debía suponer la culminación de sus inquietudes pedagógicas y artísticas. En efecto, la escuela **Folkwang** debía fundir armónicamente, dentro de sus directrices pedagógicas, las ideas reformistas entendidas desde el pragmatismo y unos criterios tendentes a la definición de una estética libre. Y dentro del conjunto ideado por **Taut**, la **«Stadtkrone»** y la **«Auflösung der Städte»** encuentran, desde luego, su expresión fehaciente. Para **Osthaus**, ya gravemente enfermo, el proyecto de la escuela **Folkwang**, suponía, entonces, acreditar el pensamiento utópico como motor esencial y como estrategia, en la que iba a ser su última iniciativa de índole político-cultural: «Nada es hoy tan importante como empeñarse en una meta tan elevada. Una meta que sólo puede estar alentada por nuestra capacidad de imaginar». Así, las concepciones teóricas y globales de la **«Stadtkrone»** de **Taut** y de la «cultura universal» (**«Weltkultur»**) de **Osthaus** reducen su dimensión, para hacerse apreciables, localizables, realizables en lo concreto, con el proyecto de **la escuela Folkwang**, que se convierte en «una utopía palpable» (**«eine handgreifliche Utopie»**),

según la expresión utilizada por **Taut** en una de sus cartas de la «**Cadena de cristal**» (de 5 de octubre de 1920). Una exigencia, la de llevar a la realidad su arquitectura visionaria, que ya había sido expresada por el arquitecto de Königsberg: «Debemos conocer y querer siempre lo inalcanzable, si se debe conseguir lo que es posible alcanzar» (**«Wir müssen immer das Unerreichbare kennen und wollen, wenn das Erreichbare gelingen soll»-»Alpine Architektur», p.21**).

(*) La obra más importante y completa, de dimensiones enciclopédicas, que estudia los aspectos más relevantes de las diversas líneas que integran el conjunto del «movimiento para la reforma de la vida» en Alemania, es la de **J.Frecot, J.F.Geist y D.Kerbs: «Fidus. 1868-1948. Zur äesthetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegung». Rogner y Bernhard. Munich, 1972.**

b) «Die Folkwang-Schule, ein entwurf von Bruno Taut»
«La escuela Folkwang, un proyecto de Bruno Taut»
(En: Genius, año 2, n.4, Munich 1920, pp.199-205.)

Karl Ernst Osthaus

Cuando hace veinticinco años el artista confundió el pincel y la paleta con el martillo y el cartabón, existía la intención de configurar los fines de la vida moderna hacia la forma. Los mismos fines no se sopesaron críticamente, se los aceptaba como realidades inevitables por cuyo valor y profundo derecho el artista no tenía que preocuparse. En efecto, se profesaba la creencia de que los afanes más indignos del organismo social podían alcanzar un significado más hondo gracias a la «**Sachlichkeit**» y su puesta en práctica honrada. Que podían dar a la luz una nueva belleza de lo innoble y conquistar un valor elevado. Así, la fuerza superior del arte se dirigió hacia la publicidad y los mil objetos de la necesidad mercantil. Se llegó a tal extremo que cuando se habla de las cosas más valiosas de la última década deben mencionarse grandes almacenes y edificios fabriles.

El desarrollo de los últimos diez años ha fijado un nuevo rumbo. La lucha ya no se dirige hacia la forma sino hacia el contenido. La configuración de la vida burguesa (capitalista) se topa con un recelo general. Ideales cuyo valor debía sólo indicarse apremian por doquier para su efectiva realización. La gran solución se expresa así: ¡volvamos al campo! Existencias varadas esperan crear,a partir de las funciones más primitivas, una nueva fuerza y una nueva alegría de vivir. Al cambio del pincel por el martillo ocurrido hace veinte años, sucede hoy el cambio por la horca de campesino. Uno se protege de las tentaciones con el más estúpido menosprecio de toda cultura. Pero no decide la problemática de ese carácter sino su autenticidad. Existe de veras el peligro de que con la valoración quizá de motivos de una época superada, se arrojen por la borda los altos valores de un nuevo impulso cultural casi sin precedentes.

Existe hoy la obligación, para todos aquéllos que no han perdido del todo la cabeza en la vorágine de la guerra y la revolución, de transmitir la voluntad de forma de épocas pasadas a contenidos de vida del presente, en tanto en cuanto aparecen cargadas de futuro. Aún no existe ley alguna que decrete el derrumbe de un sistema económico que sea,

dentro de la nueva falta de talento, la medida de todas las cosas. No nos oponemos, sea como fuere, eso sí, a que el ennoblecimiento más elevado del trabajo pueda compensar la caída de la producción en masa. Con ello llega a ser, por primera vez quizá, en la historia de la economía alemana, el ennoblecimiento del hombre mismo la condición previa de una sencilla existencia vital.

Por eso mismo no es casual sino propio de toda sabiduría subconsciente, que se manifiesta tan a menudo en la vida de los pueblos, el hecho de que el interés en la escuela haya correspondido a las formas más activas. Cada época crea la escuela que necesita. La pasada, una época caracterizada por la economía del cálculo y de la competitividad, fue la de la escuela de la matemática, la lengua y la historia política. La nueva, una época de la creación cualitativa, debería producir la escuela de la armonía, de la cultura física funcional de todas las fuerzas y de la profundización espiritual. Su plan de estudios presentará un aspecto distinto al desarrollado hasta ahora: trabajo físico en el taller, en el jardín y en el campo, gimnasia rítmica y música, la observación artística y la representación dramática estarán en primer plano y las disciplinas histórico-filológicas asumirán el papel de asignaturas sólo complementarias. En las ciencias de la naturaleza se antepone la biología como enseñanza de la vida creativa a las disciplinas mecánico-analíticas. En ese sentido cualquier clase hará capaz al alumno de disponer de una capacidad de creador antes que de un aprendizaje estrictamente profesional.

Pero una educación basada en esa cualidad reclama una cooperación del medio ambiente. Apenas se insiste demasiado en ello cuando la existencia sin calidad de la mayor parte de los alemanes de hoy se reduce al edificio de la escuela. Apenas existe diferencia desde hace bastante tiempo entre presidios, cuarteles y escuelas. Pero no supone ningún elogio para los primeros sino, desgraciadamente, un criterio destructivo para las «instituciones que forman a nuestra juventud» (**«Bildunsstätten unsrer Jugend»**). Existen innumerables pequeñas ciudades y pueblos antiguos que han sido profanados exclusivamente por la escuela. Por ello, ¿cómo deben educarse el juicio y el sentido para esos nuevos valores? En los últimos tiempos aumentan los intentos de obrar sobre el estado de ánimo del niño en todo lo que afecta a la forma de estar construídas y amuebladas adecuadamente las aulas, a la transformación de los patios en jardines, aunque quede todavía lo más importante por hacer. Tareas que quedarán pendientes en tanto no hagamos de la escuela en nuestras ciudades el punto neurálgico de la vida artística, en tanto no se utilicen los talentos de gusto más elevado en su configuración. Si no sucede así, la formación de la generación de hombres en la que descansa sólo el futuro de Alemania será durante largo tiempo una formación inapropiada.

Los planos que **Bruno Taut** ha proyectado, y que hoy hacemos públicos, para **la escuela Folkwang en Hagen**, están inspirados en, y portan en sí, los contenidos de esa nueva concepción. Representan, naturalmente, un proyecto ideal en cuya realización no se ha pensado de manera inmediata. Pero no suponen una utopía infundada, en el sentido de un juego inútil y baldío fruto de la fantasía de arquitecto. Se trata, antes bien, de dar forma de una manera precisa a los requerimientos más acuciantes, una vez aceptado un solar disponible en **la ciudad jardín de**

Hohenhagen. A su realización se opone pues, sólo la situación actual del mercado de la construcción. En efecto, prescindiendo de esta circunstancia, el proyecto aparece ya como una realización completa porque, el ideal de una forma de comunidad fundamentada en principios éticos, tenía que manifestarse viva en las cabezas de todos los interesados.

Una particularidad de las condiciones objetivas de **la escuela Folkwang** reside en el hecho de que se ha decidido formar una unidad orgánica y artística, de un lado con **el museo Folkwang**, de otro con la propia ciudad jardín de **Hohenhagen**. Era una exigencia, desde un punto de vista artístico, tener en consideración un conjunto museístico, así como determinadas relaciones urbanísticas dadas. **La ciudad jardín de Hohenhagen** se fundó en **1906** como campo de experimentación para determinados establecimientos urbanos y arquitectónicos y actualmente dispone ya de valiosos edificios de **Behrens**, **Lauweriks** y **van de Velde**. El solar de la escuela está situado en el centro de la colonia y al mismo tiempo en su lugar más elevado. Se podía contar pues, con una realización destacada de todo el conjunto. El establecimiento está, de momento, recubierto en gran parte de bosque. Desde el principio está garantizado, por lo tanto, el ajardinamiento de las superficies exteriores en declive.

En el proyecto de **Taut** se distinguen nítidamente cinco grupos de construcciones. Las viviendas rodean al este un patio central espacioso. Lo cierran por el sudoeste el conjunto de los museos, y en pleno centro se sitúa, justamente en el lugar más alto, la **«casa de la oración o de la plegaria solemne» («Haus der festlichen Andacht»)** que separa el patio de los talleres, al norte, del destinado a labores agrícolas, situado al sur. En la solución dada para resolver la contrucción del internado, una serie de pabellones en hilera cubiertos cada uno de ellos por una cúpula, está presente la idea de **Taut** de que en una comunidad de vida constituída por más de cien personas resultará procedente la formación de grupos individualizados según familias o camaradas. Se admitirían familias de hasta diez o doce miembros, para cada una de las cuales se prevería un pabellón particular. Los pabellones muestran en el piso inferior dormitorios sencillos y dobles colocados en torno a un espacio vividero común y en el piso superior un espacio para las clases. Aunque la organización y disposición elegida por **Taut** para los pabellones, ligados entre sí por un largo corredor que atraviesa todo el conjunto, representa la solución más ideal, ésta necesita aún en todo caso una revisión. Por ello no debe fijarse de antemano un plan director de la escuela. Así debería pensarse en vivificar ese corredor antes aludido instalando invernaderos para plantas y acuarios. Los pabellones rodean el patio central con césped destinado a los ejercicios gimnásticos desarrollados al aire libre. Su continuidad se interrumpe en el ángulo noreste por un edificio singular pero por lo demás semejante a ellos que contiene una sala para gimnasia y otra para conferencias y sobre el que sobresale la torre del **observatorio astronómico (Sternwarte)**.

El corredor conecta en el lado sudeste con el edificio de recepción, cuya disposición se aprovecha de las condiciones extraordinariamente favorables del lugar, por lo que al paisaje se refiere. En efecto, el solar penetra aquí un poco en la calle que le rodea, sobre un nivel más elevado, formando un pequeño ángulo en declive tapizado de verde y que

se abre a una perspectiva de rara belleza sobre campos de trigo y colinas boscosas. La impresión producida desde lejos por este edificio será extraordinariamente efectiva, pues visto desde cualquier punto posee una posición predominante sobre una pradera en pendiente entre bosques. El vacío colindante dejado en el proyecto se explica por la relación de todo el conjunto con **el edificio de van de Velde (Hohenhof)**, el actual hogar de la escuela. Más allá, debe darse cabida a la estación general de víveres al tiempo que a un **hogar-escuela (Haushaltungsschule)**. Mientras los citados edificios siguen suavemente una curva elevada, el grupo de talleres se coloca a partir del acceso situado al norte en ligera pendiente. Se disponen alrededor de un patio, con los destinados a los oficios más difíciles en el nivel más bajo. Por encima se efectúa el paso a los laboratorios científicos, comunicados a su vez con los museos.

El museo Folkwang se compondría de una sala de exposición y un museo de ciencias naturales y de historia de la civilización. En su momento podría albergar bajo determinadas condiciones el museo alemán de arte para el comercio y la industria con valiosas colecciones provenientes del movimiento de **la Werkbund**. Cuenta ya por lo demás con un solar bien situado por lo que su traslado apenas encontraría una seria opinión en contra por parte del grupo escolar. Las diferentes dependencias museísticas rodean por medio de una gran sala y **el edificio de la editorial Folkwang** un espacio concebido como plaza monumental, que puede ser utilizada como vestíbulo de todo el conjunto y hace las veces de recinto público.

Algo más abajo del lugar donde se encuentran actualmente los museos, se sitúan los edificios para la agricultura siguiendo la concepción de lo que significa un patio rural. Al propio programa de la escuela pertenece un área de aproximadamente **cien mañanas*** para labores de cultivo. El espacio sobrante entre éste y el resto de las edificaciones se aprovecha como jardín para la enseñanza hortofrutícola.

Sobre todo el conjunto se eleva, como **«Stadtkrone» («corona de la ciudad»)**, la **«casa de la oración» («Haus der festlichen Andacht»)**. Es una libre concepción del arquitecto pensada, en su forma esencial, no sólo para este proyecto. **Taut**, que ya nos cautivó en varias exposiciones gracias a sus fantasías tectónicas elaboradas a partir de un tema material, ha recreado aquí de nuevo **la idea del pabellón de cristal de Colonia** y madurado un proyecto que, de acuerdo con su perfección, suscitaría la comparación con catedrales de la Edad Media. Responde a su vez al moderno anhelo de producir un efecto conjunto de todas las artes como hecho unitario, pues en el interior de las enormes superficies de cristal se dispondría de espacio para una plétora de obras de arte resplandecientes de color. **Taut** hace posible una planta capacitada especialmente para la celebración de fiestas y representaciones de todo tipo.

Es característico de **Taut** que verdaderamente sólo en estos espacios más significativos se eleve por encima de un lenguaje formal personal. Todos los edificios destinados a un uso determinado poseen **una forma estrictamente objetiva (sachlich)**. Lo esencial consiste en que tanto en la ordenación del conjunto como en su acento formal, se logra expresar la vida de la escuela sin ambages y no se perturba en ningún aspecto esa satisfacción plena de un contenido vital capaz de producir

un efecto general significativo. La obra, en ese sentido, gracias a su perfección, no sólo proporcionaría un nuevo contenido al concepto de escuela, también una nueva dignidad.

En todo caso debe añadirse que el efecto general depende absolutamente del **edificio de cristal o «casa de la oración»**. Está ligado a una premisa elevada de carácter problemático. ¿Debemos forjar planes que han de realizarse mañana o pasado mañana? Lo más sencillo se aparece también hoy con dificultad para la mirada estrecha. Deberíamos dudar de toda cultura cuando sostuvimos sólo lo «posible».

Actualmente nada hay más importante que fijar una meta tan alta como puede hacerlo nuestra fuerza creativa interior. Pues sólo por medio de nuestros impulsos más íntimos somos capaces de superar y vencer el mundo exterior. También esa fuerza interior construyó durante siglos las catedrales de la Edad Media.

*** «Morgen» («mañana»), antigua medida agraria alemana de dimensión variable (25 a 34 áreas), que en origen equivalía a una superficie de terreno arable en un día con una pareja de bueyes. (Nota del traductor)**

Traducción del alemán de José Manuel García Roig.

Texto contenido en: Birgit Schulte, «Auf dem Weg zu einer handgreiflichen Utopie. Die Folkwang-Projekte von Bruno Taut und Karl Ernst Osthaus». («En el camino hacia una utopía palpable. El proyecto Folkwang de Bruno Taut y Karl Ernst Osthaus»). Neuer Folkwang Verlag (editorial). Museo Ernst Osthaus. Hagen, 1994. pp.207-210.

c) «Die Folkwangschule in Hagen Westf» «La escuela Folkwang en Hagen (Westfalia)»

Bruno Taut

La escuela tiene que levantarse en una parte de los terrenos situados sobre una loma del barrio periferico de Eppenhausen, en Hagen, donde **Karl Ernst Osthaus** ya encargó construir una serie de casas de campo, según proyectos de **van de Velde, Peter Behrens y Lauweriks**. Por de pronto, debe de comenzarse a pequeña escala, utilizando **la propia casa de Osthaus (casa Hohenhof)** y una de las alas que, muy en breve, ha de construirse. Con posterioridad, se ampliará paulatinamente, siguiendo las indicaciones del proyecto general existente.

La asociación «Nueva Escuela» («Neue Schule»), que se ha fundado con este fin, y a cuya junta directiva además del **Dr.Osthaus**, (el dueño y director de la conocida **colección «Folkwang-Museum»**, cuya sede, de momento, está en la ciudad y que, en el futuro, debe erigirse en conexión y manteniendo una viva relación con la escuela) pertenecen **Ernst Fuhrmann**, el **Dr.Heinrich** y el pintor **Hans Drexel** entre otros, expresa en su declaración de principios sobre la escuela, lo siguiente: «La escuela admitirá en su seno aproximadamente una mitad de niños hijos de familias acomodadas y otra mitad de niños sin recursos, previsiblemente huérfanos de guerra. Los niños se aceptarán una vez cumplidos los seis años, y en su educación se velará, antes que nada, por un especial y básico fortalecimiento físico de los mismos. Además,

los niños serán educados por medio de sus propias experiencias prácticas en el trabajo artesanal y las labores de jardinería, y su nivel de conocimientos se determinará finalmente por la capacidad del niño a la hora de saber ordenar organicamente lo aprendido y de conquistar determinadas materias a partir de su satisfacción por los propios resultados conseguidos. El cuerpo docente está resueltamente decidido a que no se dé ningún obstáculo en la adquisición de las capacidades científicas requeridas. Por ello se preocuparán de que el alumno, de acuerdo con su talento, pueda encontrarse en disposición de tener acceso al examen para el ingreso en una escuela superior o al de oficial artesano».

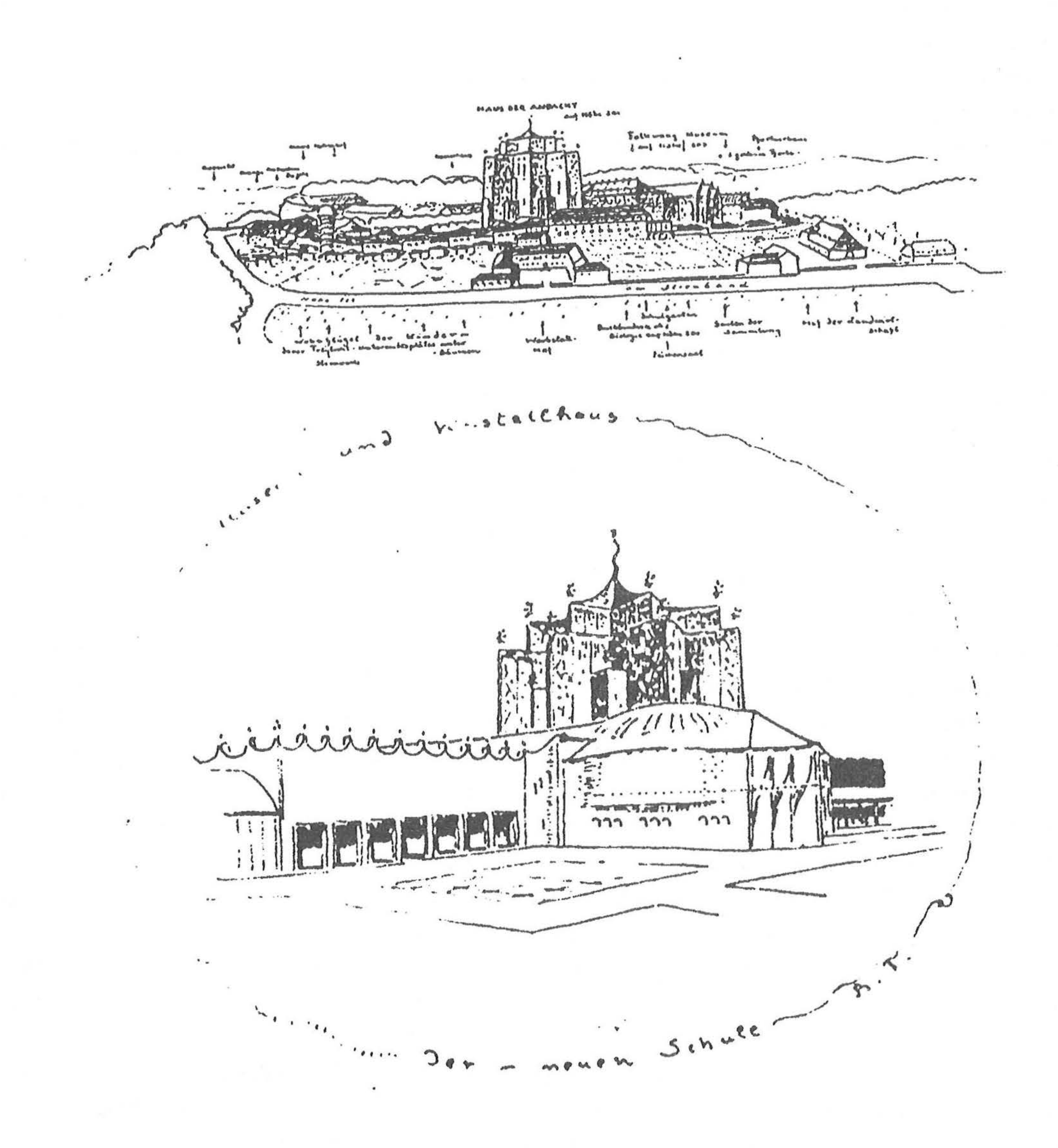
La garantía de una educación del niño, imaginablemente mejor en cuanto a sus resultados, por lo que se refiere a un desarrollo físico e intelectual sano, radica en ello. En que un inhabitual médico practique su decisiva influencia sobre la forma de vida de todos los días. Acerca del camino a seguir en esa educación, la asociación continúa diciendo lo siguiente: «A partir de la actividad práctica, cada niño debe adquirir por sí mismo experiencias y organizar la construcción de su propio pensamiento abstracto. El niño se iniciará en la agricultura, la jardinería y el taller. Su autoconsciencia la extraerá de sus propias realizaciones manuales y artesanales, de las observaciones hechas sobre su propio cuerpo así como sobre la condición viva del mundo exterior, por lo que se refiere al hombre, a los animales y a las plantas. El medio que le rodea, tan plurifacético y que hasta ahora le había sido extrañado, llegará a hacérsele familiar. La actividad centrada en el mundo exterior caerá en el niño como una semilla, germinará en él y hará brotar sus mejores frutos. El niño progresará gracias a las impresiones recibidas, expresándose a su manera por medio de dibujos, trabajos de modelado, representaciones escénicas, narraciones libres y todo tipo de imitaciones extraídas de sus propias vivencias. Se le mostrará cómo escribir, leer y contar tan pronto como surja en él la necesidad de acceder a esos conocimientos. Cada materia se cultivará y fomentará en tanto predomine en él un interés por ella. Si el niño quiere volver al trabajo artesanal despues de su aprendizaje con la escritura, debemos ver en ello unicamente el cambio periódico, sano y natural que se puede observar en todos los organismos vivos. Si el apetito así despertado es grande, se le debe satisfacer. Pero alimentarlo hasta la saciedad puede resultar contraproducente. Con todo, si un estímulo se despierta, se reconocerá siempre por el hambre que suscita».

Traducción del alemán de José Manuel García Roig.
Texto contenido en: Birgit Schulte, op. cit., pp.211-212.

DIE FOLKWANGSCHULE DE BRUNO TAUT EN HAGEN.
Bibliografía.

Kurt Junghanns, «Bruno Taut 1880-1938". Elefanten Press. Berlín, 1983. p.49. (Capítulo cuarto. «Die Jahre der Revolution 1917-1920»-»Los años de la Revolución 1917-1920").

Birgit Schulte,»Auf dem Wege zu einer handgreiflichen Utopie. Die Folkwang-Projekte von Bruno Taut und Karl Ernst Osthaus». Neuer Folkwang-Verlag. Museo Karl Ernst Osthaus. Hagen, 1994.



BRUNO TAUT. PROYECTO DE ESCUELA FOLKWANG (HAGEN). 1920
Vista General de la Escuela Folkwang hacia el sur.
Vista de la «Puerta de Oro» en el complejo de las instalaciones.

4. BRUNO TAUT EN MAGDEBURGO.

a) La «Stadt des neuen Bauwillens» o «ciudad de una nueva voluntad constructiva»

Cuando **Bruno Taut** asumió tras la Primera Guerra Mundial el cargo de Stadtbaurat de Magdeburgo, bajo el gobierno municipal del SPD, tenía ya un amplio curriculum, tal como puede deducirse de su documentación presentada al concurso celebrado a tal efecto. Sin embargo en ella no se menciona curiosamente su actividad como arquitecto de la ciudad-jardín Reform. En el Ayuntamiento de Magdeburgo, **W.Plumbohn**, miembro fundador de la Sociedad cooperativa «Reform» en 1909, era a la sazón presidente del grupo municipal o fracción (Fraktionsvorsitzender) del SPD o Partido Socialdemócrata alemán. Taut fue elegido por 39 votos contra 32. Resulta sorprendente que a pesar de que para la oficina municipal de urbanismo se exigiese un título de capacitación que implicaba sin excepción la exigencia de haber realizado el «Regierungsbaumeisterprüfung» o al menos los estudios completos de una Escuela Superior, se eligiese para el cargo a Taut, que solo había cursado tres semestres en la Baugewerkschule de Königsberg. Pero su trayectoria anterior, el eco suscitado por alguno de sus trabajos previos a la guerra, hizo sin duda que una mayoría de los representantes municipales creyese que era conveniente contravenir las normas burocráticas.

En una de sus últimas cartas enviadas dentro del círculo íntimo integrado por la «Cadena de cristal» (19 de octubre de 1920), **Taut** expresa su determinación de dar un giro a su actividad y asimismo el deseo de implicarse en tareas más directamente sociales. Aunque oficialmente el desempeño de su cargo como Stadtbaurat debía asumirlo a partir del 1 de junio de 1921, no esperó a que llegase esa fecha y comenzó ya a desplegar su labor nada más suscribir su contrato, lo que sucedía el 30 de marzo. Durante los 36 meses que dura su trabajo en Magdeburgo, Taut publica numerosos artículos y manifiestos en la prensa local. Objetivo principal de los mismos fue la reintrodución del color en la imagen de la ciudad. Entre los pocos trabajos ejecutados se encuentran la rehabilitación y nueva configuración con el empleo del color del Ayuntamiento, como ya hemos dicho. **Magdeburgo** fue, en efecto, la primera ciudad donde se aplicó el llamamiento de **Taut** para una arquitectura del color (**«Aufruf zum farbigen Bauen»**). En Danzig, la patria chica del poeta y amigo de **Bruno Taut, Paul Scheerbart**, existían ya a principios del siglo XX grupos de trabajo en la Escuela Técnica Superior dedicados a rastrear las huellas del color original en las viejas casas de la ciudad. Trabajos de investigación que se difundieron a otras Escuelas Superiores de Alemania.

La aplicación del color a la arquitectura, que Taut se propuso desarrollar como parte de sus planteamientos sobre la ciudad a Magdeburgo, y en particular a las fachadas de los edificios de cuatro y cinco plantas del centro histórico, tenía como meta la superación del ambiente triste y anodino de las construcciones historicistas del XIX creando así una atmósfera viva y alegre en las calles y, como afirma **Kurt Junghanns**, «Taut encontró un apoyo probablemente inesperado en el dadaísmo de **Kurt Schwitters» (Kurt Junghanns, «Bruno Taut. 1880-1938»; nota 39, Kurt Schwitters, «Schloss und Kathedrale», Frühlicht 3, p.87.)**

Las ideas al respecto, y los proyectos de **la «Magdeburgo multicolor»**, alcanzaron, en efecto, cauce de expresión en la revista **«Frühlicht»** publicada por el propio Taut por esos años. Pero la aplicación práctica de sus convicciones vanguardistas en lo que al uso del color se refiere encontró, junto a defensores, también considerables detractores. Entre ellos, por ejemplo, el arquitecto belga **Victor Bourgeois**, llegado expresamente a la ciudad para comprobar sobre el terreno los resultados de esa experiencia. A su juicio, como indica **Kurt Junghanns**, «se había intentado transformar las calles en frescos abstractos y se habían superpuesto de modo arbitrario y contraproducente composiciones pictóricas sobre una arquitectura extraña a ellas, sin relación con el espacio circunstante» **(Kurt Junghanns, nota 45)**. La misma población de **Magdeburgo**, anclada en posiciones conservadoras por lo que afectaba a cambios tan radicales de percepción óptica de la imagen urbana, no resultó en exceso receptiva al experimento. Distinta y favorable, quizá por tratarse de un conjunto de unidades de vivienda de poca altura, intervención más proclive a una necesaria definición unitaria en su concepción, fue la resonancia encontrada por el uso del color en el tratamiento de la Siedlung, y en particular por arquitectos como **Otto Haesler** en **Celle** o **Martin Kiessling** en **Frankfurt del Oder**. Decididos partidarios de las ideas sobre el color de Taut, encargaron a artistas colaboradores de éste, como **Karl Völker**, en el caso de **Otto Haesler**, proyectos de índole plástico- figurativa para su **Siedlung «Italienischer Garten»**.

Entre los proyectos de la **«Magdeburgo multicolor»** de Taut, destacan la **casa Barasch**, coloreada por **Oskar Fischer**, en el Breite Weg 148, en tonos de color verde mar y gris vivo, tratados en diferentes matices y gradaciones, dentro de superficies delimitadas por contornos negros. Asimismo la fachada de la **sede de la Mieter-Bau- und Sparverein** en la Westerhüserstrasse 2, pintada por **Carl Krayl**, y las 12 casas pertenecientes a esta misma asociación en la citada calle. **Bruno Taut** sugirió además, como proyectos a realizar en la **Kunstgewerbeschule de Magdeburgo**, una serie de propuestas para el diseño de carteles publicitarios o de billetes provisionales de banco, dirigidas por el profesor **Kurt Tuch**. En las imágenes de algunos de esos billetes, aparecen figuraciones que son citas evidentes de la **Stadtkrone**, como una cúpula de cristal, o una ciudadela, referencia al proyecto de reconstrucción de la situada en las orilla del Elba y consiguiente ordenación urbanística de ésta, proyecto de 1922 elaborado por el arquitecto **Thürmer**. Además del proyecto citado, el **«Halle Land und Stadt»**, conjunto de espacios para ferias de ganado y exposiciones agrícolas, hoy **pabellón Hermann Giesler**, Taut llevó a cabo, entre otros, como proyectos destacables, el de un cementerio (**Friedhof Süd-Ost**) y un complejo para hotel y usos comerciales, el **edificio «Stadt Köln»**, ambos de 1922. En cuanto al uso del color, el concepto de **«Stadt des neuen Bauwillens»**, tuvo también su repercusión en el tratamiento de Siedlungen como la actual **Hermann-Beims-Siedlung** (entonces **Mustersiedlung Grosse Diesdorfer Strasse**), de los abril de 1924 terminaba la estancia de Taut en la ciudad del Elba, regresando a Berlín, donde construiría en los años siguientes, y en estrecha colaboración con el Stadtbaurat de la capital alemana **Martin Wagner**, más de 10.000 viviendas sociales, dentro de uno de los más vastos planes de actuación pública municipal que una ciudad haya nunca llevado a cabo.

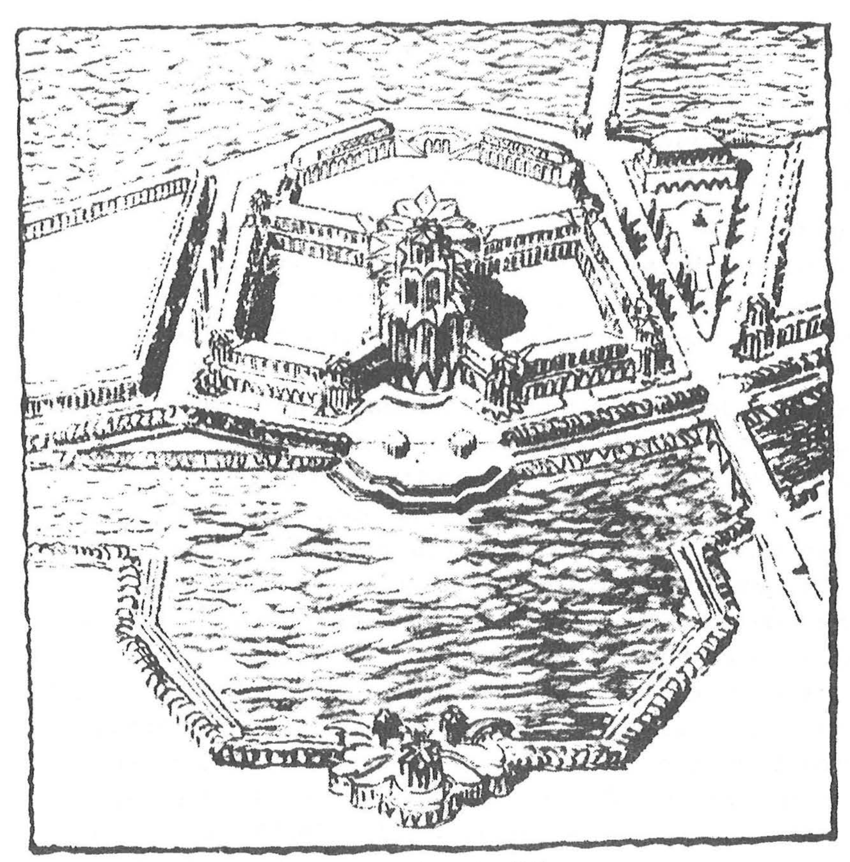
b) Der Regenbogen. Aufruf zum farbigen bauen
El arco iris. Llamamiento para una arquitectura del color

Bruno Taut, 1919

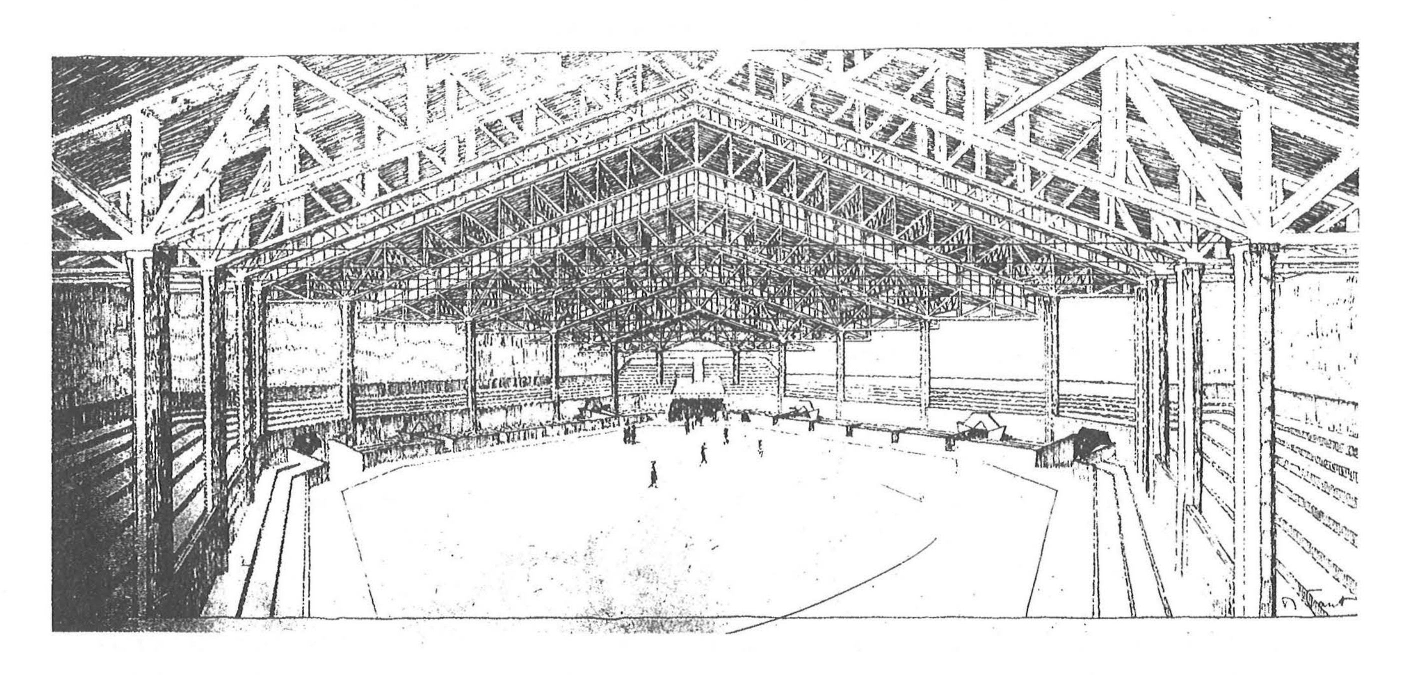
Las décadas pasadas, por culpa del acento puesto en los aspectos puramente técnicos y científicos, mataron el sentido del placer que experimentamos gracias a nuestras percepciones ópticas. El gris de los bloques de piedra pasó a ocupar el lugar que le debía corresponder al color y a la pintura en nuestras casas y edificios. El color, cultivado según una tradición de siglos, se sumergió cuando apareció el concepto de distinción (Vornehmheit), que no significa otra cosa que la evidencia de lo prosaico y la incapacidad para aplicar medios artísticos esenciales para la configuración de la forma arquitectónica, en primer lugar el color. El público siente temor ante una casa coloreada y olvida que no está tan lejana la época en que los arquitectos se sentían obligados a construir casas que no presentasen aspecto alguno de sordidez y en la que nadie permitía que sus viviendas se ensuciasen. Nos declaramos fervientes partidarios de una arquitectura del color. No queremos ya construir, ni ver construir a otros, casa alguna desprovista de color; queremos, con una declaración tan rotunda como ésta, devolver, por medio de la alegría del color, el ánimo tanto al que construye como al morador: así se verá reforzada nuestra voluntad. El color no es tan caro como la decoración con cornisas y esculturas, sin embargo constituye la alegría de la vida, y dado que se puede aplicar con medios insignificantes y que vivimos actualmente tiempos de necesidad, resulta apropiado insistir en su uso en todos los edificios que hayan de construirse. Nos oponemos absolutamente a toda renuncia al color, allí donde una casa se encuentre en medio de la naturaleza. No solo el verde paisaje del verano, también precisamente el helado paisaje del invierno reclama fervientemente el auxilio del color. En lugar de la casa gris y sucia, ocupará su lugar la casa dotada de una sinfonía ininterrumpida de tonos resplandecientes blancos, negros, verdes, amarillos, rojos, azules.

Bruno Taut
Publicado por primera vez en la revista «Bauwelt» (18.09.1919)

Zitadellenmauer · Bestehender Teil der Innenseite



Skizze von Arch. Thürmer



BRUNO TAUT

PROYECTO DE LA CASA DE LA CIUDAD SEGÚN EL MODELO DE LA «STADTKRONE» DE BRUNO TAUT, ARQUITECTO THÜRMER.

PROYECTO DE PABELLÓN PARA EXPOSICIONES AGRÍCOLAS «HALLE LAND UND STADT». ARQUITECTOS KRAYL / TAUT.

5. BRUNO TAUT Y EL JAPÓN

a) Acerca de la estancia de Bruno Taut en Japón (1933-1936), de sus relaciones con la cultura japonesa, de su actividad como arquitecto en el país del sol naciente

A mediados de 1932 la carrera como arquitecto de Bruno Taut en Alemania puede darse por concluída. Tras una estancia poco afortunada de nueve meses en Moscú, regresa a Berlín el 16 de febrero de 1933, a pesar de que tampoco allí tenía ningún encargo ni perspectivas de trabajo. El 1 de marzo del mismo año, es decir sólo dos semanas después de su vuelta de la Unión Soviética y un día después de la quema del Reichtag es advertido de la amenaza de una inmediata detención. Su actividad como arquitecto ligado a los Sindicatos de clase, con la construcción de sus innumerables conjuntos residenciales y grandes Siedlungen en Berlín, durante los años de gobierno municipal socialdemócrata en estrecha colaboración, desde 1925 a 1932, con el Stadtbaurat del mismo, Martin Wagner, su apoyo permanente a todo tipo de manifestaciones antimilitaristas, en fin su trabajo en Moscú, le hizo entrar en el punto de mira de la barbarie nazi. Taut figuraba en una lista, junto con otras personas, entre las que se encontraban sus amigos el publicista Carl von Ossietzky y el militante comunista Erich Baron, que fueron detenidos el 28 de febrero. Como se ha sabido posteriormente, gracias al testimonio de su hija Elisabeth, un amigo de la familia, el general Hammerstein había descubierto la existencia de esa lista negra y le dio el consejo apremiante de abandonar inmediatamente Berlín La tarde del 1 de marzo, entonces, junto con su compañera de toda la vida, Erica Wittich, huye a Stuttgart y, pocos días después, llega a Suiza, salvando así, probablemente, de manera casi milagrosa su vida.

Por anotaciones de su agenda y de su diario, se sabe que Taut, en todo caso, tenía ya previsto, a su vuelta de Moscú, no permanecer por mucho tiempo en Berlín, sino trasladarse quizá a Japón y Estados Unidos con la intención de pronunciar allí una serie de conferencias. En abril de 1931 había sido elegido miembro emérito correspondiente del American Institute of Architects y contaba pues con un cierto y evidente reconocimiento en los USA. En Japón había además ya estado con ocasión de su invitación al Congreso de la Asociación Internacional de Arquitectura. Aparte de esto, muchos arquitectos japoneses de paso por Berlín, contaban en su programa con la obligada visita a sus Siedlungen, por lo que no es de extrañar que recibiese invitaciones desde Japón para viajar a este país.

El 14 de marzo, Taut puede presentar en la embajada nipona en Suiza un documento que él había solicitado por telegrama, y que le acredita como invitado de la Asociación Internacional de Arquitectos de Kyoto, con objeto de poder obtener un visado de turista válido para una estancia de tres meses en Japón. De suerte que, el 21 de marzo, justamente tres semanas después de su huída de Alemania, el itinerario a seguir estaba fijado: París, Marsella, barco hasta Odesa pasando por Atenas y Estambul, desde allí tren hasta Moscú y finalmente hasta Vladivostock. El viaje dura aproximadamente un mes. Por fin, el 29 de abril el barco abandona la costa de Siberia para dirigirse al Japón, donde arriba con Erica Wittich, el 2 de mayo de 1933, al puerto de Tsuruga, situado al norte de Kyoto. Había comenzado su aventura japonesa.

En su segundo día de estancia en Japón, el 4 de marzo, Bruno Taut tiene ocasión de celebrar su 53 cumpleaños en Kyoto. Como regalo especial, Isaburo Ueno, el arquitecto y presidente de la Asociación Internacional de Arquitectos en Japón, le procura una autorización para hacer una visita a la villa imperial de Katsura, que desde 1930 sólo podía ser abierta por concesión especial de la corte japonesa, aunque en los años veinte formaba parte habitual de los viajes de estudio de los alumnos de las escuelas de arquitectura de Japón. El conjunto, aunque citado en los libros de historia de la arquitectura, no aparece en ellos especialmente reseñado; en todo caso, Bruno Taut no la conocía, ni siquiera por los libros, de modo que las sensaciones causadas por lo que ve, desprovisto como estaba de toda prevención, le produce tal impresión que las anotaciones escritas en su diario son buena prueba de su sorpresa y asombro: «Arquitectura reducida a la pura esencia. Emocionante - inocente como un niño. Satisfacción de una añoranza actual... belleza para la vista: el ojo se convierte en agente de lo espiritual. Así de bello se ofrece Japón a nuestra vista... Quizás haya sido el cumpleaños más bonito de mi vida» (Manfred Speidel, «Ich liebe die japanische Kultur» en: « Bruno Taut». Natur und Fantasie, 1880-1938. Ernst und Sohn. Berlín, 1995. pp.270 y sg.)

Tras una segunda, y minuciosa, visita a Katsura, a comienzos de mayo de 1934, Taut realiza una serie de dibujos titulada «Gedanken über Katsura» («Reflexiones sobre Katsura»), donde, como él dice, trata de aclarar algunas de las relaciones establecidas entre todas y cada una de las «piezas» arquitectónicas que componen el conjunto. El conocimiento y esa apreciación de Katsura es motivo entonces de la redacción del artículo titulado «Das architektonische Weltwunder Japans» («La maravilla arquitectónica del Japón»), aquí traducido, que sale publicado en la revista Nippon en enero de 1935.

Una descripción completa y pormenorizada de Taut sobre Katsura, se encuentra en el último capítulo de su libro «Das japanische Haus und sein Leben. Houses and People of Japan» («La casa japonesa y su vida. Casas y gente del Japón»), que aparece en 1937, publicado por la editorial Sanseido de Tokio, en una edición en lengua inglesa. El libro, en su conjunto formado en principio por once capítulos, lo redacta Taut entre el 15 de junio y el 7 de octubre de 1935. El capítulo en cuestión es un añadido, que constituye el capítulo XII, terminado el 14 de enero de 1936 y que con el prólogo (acabado el 23 de febrero), es la obra definitiva que el arquitecto de Königsberg entrega a la imprenta. El título del capítulo dedicado a Katsura lleva el título explícito de «Das Bleibende», es decir «lo que permanece» o «lo permanente». El capítulo, además de suponer un exhaustivo y sutil análisis arquitectónico, se encuentra profusamente ilustrado por fotografías generales y de detalle, además de por algún plano o dibujo de Taut («Das japanische Haus und sein Leben», Gebr.Mann Verlag. Berlín, 1997. pp.271-304).

Contra la opinión de Taut, la Villa Katsura se construyó a lo largo de un amplio espacio de tiempo que abarcó, al menos, el trabajo de tres generaciones. La intervención de Kobori Enshu en el conjunto, tal como hoy parece establecido, se limitó sólo a algunos aspectos parciales. La primera de las construcciones, la llamada shoin antigua, la ordenó levantar en torno a 1617 el príncipe Toshihito, el fundador de Katsura;

en 1642 se construyó la shoin intermedia; de entre 1642 y 1647 son probablemente la casa del té y los pabellones del jardín. A ese período pertenece también el shokintei, cuyo tokonoma en color blanco y azul es único en Japón. Sólo a partir de 1663 se añade a todo el conjunto, con motivo de la visita del ex-emperador Gomizunoo, la tercera construcción, la nueva shoin, junto con la habitación para instrumentos de música. Por lo tanto, la «libertad» que Taut descubrió en la villa, era el resultado del trabajo acometido por tres generaciones sucesivas. En 1692 se extingue la estirpe del fundador de Katsura, y allí se establece otra familia cuyo segundo jefe, el príncipe Yakahito, a partir de 1704, indaga en el origen de las edificaciones, inventando la leyenda de Kobori Enshu como arquitecto y diseñador de jardines, que tras su muerte, en 1765, queda firmemente establecida. Solamente la refutan estudios de 1927, que Taut debió haber conocido, pero que no quiso aceptar. Según Manfred Speidel, Bruno Taut, el «descubridor» de Katsura como patrimonio universal, habría imaginado una intriga improbable: que Katsura se había sustraído a la investigación en el campo de la historia del arte y de la arquitectura porque su sencillez, su esencialidad, eran una crítica a la pompa de Nikko. De hecho, la glosa de Taut a Katsura desató una riada de investigaciones y estudios, cuyo tema central es siempre la contraposición crítica entre Katsura y Nikko, introducida por el arquitecto alemán. Citemos, por ejemplo, entre los últimos trabajos dedicados a Katsura, el de Arata Isozaki, «Katsura. Raum und Form» («Katsura. Espacio y forma»), Stuttgart, 1987.

Bruno Taut, que en principio solo pensaba estar tres meses en el Japón, tras serle denegado un visado para los USA, hubo de quedarse allí como un inmigrante abocado a buscar trabajo. A diferencia de su última etapa en Turquía, donde fue invitado por el gobierno para llevar a cabo algunos importantes edificios, tuvo que aceptar aquellos encargos que sus amigos japoneses le procuraban. En los tres años y medio de permanencia en el país, llegó a comenzar hasta 14 proyectos, entre ellos los de dos Siedlungen y algunas viviendas, de los cuales sólo realizó la ampliación de un espacio interior y el diseño de una fachada. El 29 de julio de 1934, más de un año después de su llegada a Japón, escribe en su diario: «Soy feliz de volver a trabajar como arquitecto, aunque por ahora solo lo haga dibujando». Por entonces, había sido ya durante tres meses consejero de un Instituto Estatal de Artes Aplicadas en Sendai y trató de desarrollar sistematicamente, con una serie de diseñadores que se iniciaban en su oficio, diseños de sillas, llevando a cabo asimismo, durante un mes, trabajos preparatorios para una asesoría en una fábrica de porcelanas. Sólo a partir del 1 de agosto de 1934 obtiene un trabajo regular dotado de una renta mensual como proyectista de objetos de artesanía artística para Fusaichiro Inoue, hijo de un empresario de la construcción, en Takasaki.

Con tal motivo, él y su mujer trasladan su residencia a la pequeña vivienda de «Senshintei» (literalmente, pureza de corazón) junto al templo de Shorin-san, situado a 8 km. de la ciudad. Es aquí donde comienza a redactar su libro «Das japanische Haus und sein Leben», cuyo primer capítulo, titulado «Kontraste» («Contrastes») está dedicado, precisamente, a relatar las impresiones producidas por sus primeros días de estancia en una casa construída a la manera tradicional japonesa, y cuyo segundo capítulo, titulado «Einfühlung», es una explicitación

de su «sintonía», en el desarrollo de la actividad diaria llevada a cabo allí, con la forma de vida y las pautas culturales japonesas. En él encontramos además una descripción pormenorizada de la casa, que sigue al dibujo de la planta, hecho por el mismo Taut. Asimismo, Taut incluye en el capítulo una hoja con un gráfico y 24 puntos explicativos de las regiones del cielo, o puntos cardinales, en relación con su significado en la construcción.

En las aclaraciones que Manfred Speidel hace a propósito de todos y cada uno de los capítulos del libro, podemos leer lo siguiente: «La pequeña y sencilla casa que Inoue le encontró a Taut, le parecía al empresario realmente indigna de un arquitecto,... pero apenas se diferenciaba, por lo que a su interior se refiere, de cualquier otra casa de pequeñas dimensiones. Estaba concebida tanto para acoger a huéspedes como a una familia normal, con el tokonoma en el espacio mayor, que produce un efecto imponente, probablemente también debido a su proximidad con el mirador, o galería exterior, desarrollada en ángulo recto a lo largo de dos de los frentes de la casa, (en japonés, engawa); la pequeña habitación contiene una apertura en el suelo, un espacio que hace las veces de hogar para calentar el té. El vestíbulo, situado delante de la habitación con el baño, es un espacio para cambiarse de ropa, muy pequeño, como igualmente lo es la cocina. Es muy característica la disposición del aseo como añadido del espacio principal, que también puede utilizarse como dormitorio. La pared que delimita el recinto del tokonoma es, junto con el tabique-armario-estantería, la única pared fija de la casa, situándose el aseo directamente detrás de ella». Y por lo que se refiere al significado mágico de las regiones del cielo, Manfred Speidel añade: «En general, hoy ya no se puede hablar de una creencia en el kaso, el significado mágico de la orientaciones celestes, pero es sorprendente la cantidad de gente que, cuando se construye una casa, continúa queriendo atenerse a ello». Sobre la relación de la casa en que vivió Taut con el templo zen-budista de Shorin-san, se explica en el mismo apartado: «El templo descansa en una colina situada sobre la amplia planicie y la casa se encuentra apartada, detrás de un viejo cementerio, en un lugar con una vista maravillosa. Un rico aldeano la hizo construir a principios de los años treinta, y cuando Taut se trasladó allí, había sido habitada sólo en algunas pocas ocasiones, durante cortos períodos de tiempo, por un profesor de la Universidad Waseda de Tokio, que permanecía en la zona dedicado a actividades de docencia e investigación de carácter agrícola... El templo sirve como lugar de retiro. Inoue, que pagaba a Taut una renta mensual y le daba asimismo una participación procedente de la venta de los objetos diseñados para él, pagaba también el alquiler y los almuerzos. El sacerdote se preocupaba de que por las mañanas una criada, Toshiko-san, de la que se hizo amiga Erica, arreglase la casa e hiciese el desayuno. El paisaje, con vistas a la cadena montañosa formada por las montañas de Akagi y Haruna, en dirección norte, es magnífico, y Taut describió en su diario, con un carácter profundamente literario, el cambio de las estaciones tal como lo experimentó allí» (Manfred Speidel, «Erläuterungen zu den einzelnen Kapiteln» («Explicaciones acerca de cada uno de los capítulos»), en: Bruno Taut, «Das japanische Haus und sein Leben». Berlín, 1997).

En los dos años hasta su marcha a Turquía, Taut diseña más de 300

objetos; son trabajos de madera, laca y mimbre, con destino al menaje de los hogares europeos más refinados, lámparas, mesitas de té, revisteros, carritos para el servicio de mesa, servilleteros, ceniceros y hueveras, bomboneras, cajitas, pequeñas cómodas, espejos de tocador, cepillos para la ropa, y hasta botones y mangos de paraguas. Los objetos se fabricaban, en parte, en el Instituto antes citado de Sendai, al que estaba asociada la empresa de Inoue. Ambos, Inoue y Taut, llegaron a abrir una tienda en Tokio, la Miratiss, con la esperanza de poder exportar los objetos. Taut se dedicó a esta labor con gran intensidad aunque, como deja escrito en su diario, sólo le satisfacía a medias.

Como hemos indicado antes, los dos únicos proyectos que realiza Taut en Japón, referidos a obras de edificación, se limitan a la configuración de la fachada de la casa Okura, que había proyectado su amigo Gonkuro Kume en 1936, y a una ampliación del interior de la villa Hyuga en Atami en el año 1935. Esta obra de Taut resulta interesante por cuanto intenta conciliar formas procedentes tanto de la cultura japonesa como de la occidental. En la villa Hyuga, que descansa sobre un acantilado junto al mar, para conseguir ganar terreno plano para un jardín, se había construído una plataforma artificial con una infraestructura de hormigón. Lo que hace Taut es proyectar tres ámbitos de relación para aprovechar en toda su longitud ese espacio situado debajo. Fue un encargo que impulsó y cofinanció un admirador de Taut y amigo de Hyuga. La casa se relaciona con esta ampliación de Taut por medio de una estrecha escalera, que desciende hasta la primera habitación. El segundo espacio tiene escalones que aprovechan la pendiente del acantilado para conseguir, desde la posición más elevada, vistas al mar. En ambos espacios, Taut experimenta con materiales japoneses como la madera y el bambú. En el segundo, el lacado alternativamente claro y oscuro de los escalones y el revestimiento murario, un guarnecido de tela color rojo de vino, configuran una nítida síntesis japonesa-occidental en su efecto espacial. El tercer espacio se reviste de un carácter japonés clásico, con un ámbito de estera (tatami) elevado, y cuyos elementos japoneses se reducen en esencia a los pilares y vigas, los tabiques como paneles corredizos y la pared-panel mayor de estructura de armazón enrejada, el nicho-tokonoma y los armaritos empotrados. Los tres espacios están concebidos para funciones diferenciadas: para danza, juego de tenis de mesa y otras actividades lúdicas o de representación el primero, para comer el segundo, en fin, para la ceremonia del té el tercero. Como Manfred Speidel afirma, estos espacios pertenecen sin duda a los más bellos que Taut crease a lo largo de toda su trayectoria como arquitecto, pues son espacios que «... armonizan gracias a la sintonía de sus colores contrapuestos, a la interrelación de sus diferentes atmósferas, a sus orientaciones diferenciadas». (Pueden apreciarse, así como varios de los objetos de mobiliario que Taut diseño para ellos, gracias a las magníficas fotografías en color que se reproducen en las páginas 264-267 libro antes citado, «Bruno Taut. Natur und Fantasie, 1880-1938». Berlín, 1995).

En 1936, Bruno Taut le escribe por carta a Martin Wagner, el antiguo Stadtbaurat de Berlín, entonces en Estambul, con un no disimulado orgullo, lo siguiente: «he realizado un conjunto de espacios en estilo japonés clásico, es decir de una extremada sencillez y proporciones

estrictas, de manera que el gran tabique-puerta corredero abre la vista a la alineación de dos espacios seguidos modernos, por lo tanto provistos de un pavimento de madera prensada. Desearía que usted pudiera verlos en persona».

En su búsqueda de las fuentes creativas de la cultura japonesa, Taut hizo asimismo descubrimientos insospechados. En 1935, conoció en la ciudad de Akita, situada al norte del Japón, al joven artista Katsuhira, cuyas xilografías en color, especialmente las referidas a la actividad durante los meses de invierno, impresionaron tan vivamente al arquitecto alemán que le encargó un grabado original, «Wintermarkt in Akita» («Mercado de invierno en Akita»), para su libro «Das japanische Haus», y que figura como encabezamiento del mismo.

Realmente, Taut llevó a cabo durante toda su estancia en Japón, una entusiasta labor como escritor. Sus textos, artículos, conferencias de este período son innumerables. En noviembre de 1934, en su pequeña casa de la periferia de Takasaki, Bruno Taut escribe un artículo muy detallado sobre la situación de la arquitectura moderna en Japón. El ensayo aparece en la revista L'Architecture d'Aujourd'hui, de la que Julius Posener era redactor en esa época, con el título: «Architecture nouvelle au Japon» (el manuscrito en alemán se conserva en la editorial Iwanami de Tokio). El texto abarca, en la revista francesa, 38 páginas acompañadas de 103 ilustraciones y ofrece un panorama representativo de la arquitectura japonesa de los siete años precedentes. Taut había enviado incluso 220 fotografías, 40 de las cuales se referían a arquitecturas tradicionales y que fueron en su mayoría publicadas. Según Manfred Speidel, Taut consideraba que en Japón no existía una auténtica arquitectura moderna, a pesar de lo cual contrapone, en el texto citado, a algunos de los ejemplos de la arquitectura tradicional, proyectos modernos que por su sencillez y la claridad de su forma, podían ligarse a la mejor tradición arquitectónica japonesa y, al mismo tiempo, ser incluídos, con todo derecho, entre los máximos exponentes del Movimiento Moderno internacional.

«Por lo que sé», escribe Taut en 1936, «en todo Japón no existen escuelas, universidades, edificios administrativos de nueva construcción... que muestren el menor signo de adaptarse al clima japonés... Japón no podrá tener una arquitectura propia mientras ésta no se desarrolle a partir del clima... en la arquitectura, el estilo y el carácter se desarrollan de manera tal que las formas deben nacer en armonía con las necesidades. En el Japón moderno todavía no se da nada de tales características» (Bruno Taut, «New Japan. What architecture should be», en Japan in Pictures, vol.IV, 11, noviembre 1936).

Ya sólo dos meses después de su llegada a Japón, la observación intensa de la vida del país y su aproximación contradictoria a la modernización, los intentos formalistas de crear una arquitectura moderna que coexistían con un estilo monumentalista cada vez más difundido, le permitieron a Taut llevar a cabo, entre el mes de junio y el de julio de 1933, un balance crítico de lo hasta entonces observado, en el texto titulado «NIPPON mit europäischen Augen gesehen» («JAPÓN visto con ojos europeos»), publicado en 1934, editado hasta el momento sólo en japonés y cuyo manuscrito se conserva asimismo en la editorial Iwanami de Tokio.

Siguiendo a Manfred Speidel: «En la insistencia en los modelos occidentales y en la primacía de soluciones formales respecto a las esenciales, así como en la escasa independencia de la profesión arquitectónica, Taut veía, con razón, los impedimentos fundamentales para un desarrollo consistente de la arquitectura japonesa contemporánea... De manera casi eufórica, Taut aplica a una de las villas de Katsura, al edificio denominado «Shoin antiguo», los principios para una nueva arquitectura, ya expresados en «Die neue Baukunst» (Bruno Taut, «Die neue Baukunst in Europa und Amerika», Stuttgart 1929)... «En efecto, Taut no ve en la arquitectura japonesa contemporánea ningún arquitecto de valor universal que sea capaz, tras Kobori Enshu, de desarrollar un papel de «segundo reformador», como lo habían sido en Europa el holandés Berlage o el vienés Otto Wagner... La búsqueda autónoma por parte de Taut de la «pura japonesidad» derivaba de su convicción de que la cultura nace de las condiciones locales climáticas y sociales, en un cierto sentido a través de una purificación de influencias externas que no niega, y de que se debe de interrogar de manera rigurosamente autocrítica y siempre sobre su propio significado. En este caso, Katsura, no se trataba de copiar lo antiguo; al contrario, en enero de 1936 volvía a expresar así su propia opinión en el ensayo titulado «Getemono oder Haikara?» («¿Getemono o Haikara?»): «En arquitectura, Japón debe desarrollar todo a partir de las condiciones del propio territorio. Nada puede ser pura imitación, ni con referencia a lo que es antiguo, ni tampoco a lo que es moderno y occidental. Basho escribe en su libro «oku no osomichi»: «No hay que estudiar lo que hacían los viejos maestros, sino lo que buscaban» (Manfred Speidel, «Bruno Taut: il mio punto di vista sull'architettura giapponese». Casabella n° 676, año LXIV, Milán marzo 2000).

Si, para Taut, Katsura representa, como toda arquitectura, el espejo en que se reflejan las ideas de una sociedad y si, según escribe en sus anotaciones, «quien tenga a Katsura como modelo no puede ser dictador», no deja de ser en efecto una ironía que su alabanza de un gusto «autenticamente» japonés tal y como se expresa en Katsura, frente a la crítica de un gusto como el expresado en Nikko, expresión genuina de una cultura imperial, fuese asumido con todo entusiasmo por las instancias oficiales del Japón militarista e imperialista de esos años inmediatamente anteriores a la 2ª Guerra Mundial. Sus libros, en especial «Nippon mit europäischen Augen gesehen», fue recomendado como lectura escolar por el Ministro japonés de Cultura, y su texto póstumo, «Die Wiederentdeckung der japanischen Schönheit» («El redescubrimiento de la belleza japonesa»), publicado en 1939, debían llevarlo los soldados japoneses en sus mochilas. Este libro ha llegado a ser un best-seller de tal calibre que, hasta hoy, se han editado del mismo más de 400.000 ejemplares.

Pero, en todo caso, «Das japanische Haus und sein Leben» es sin duda el libro definitivo de Taut sobre la cultura japonesa y, desde luego, el que mejor nos acerca a ella, el que en mayor medida nos hace comprender su pasión por la arquitectura tradicional y por los hábitos de vida de sus gentes («Houses and People of Japan», es su subtítulo en inglés). Como hemos dicho anteriormente, Bruno Taut escribe este auténtico manual durante su estancia en la pequeña casa «senshintei», junto al templo Shorin-san en las afueras de Takasaki. Hoy, como

recuerdo de su estancia allí, hay una piedra conmemorativa, en la que figura como incripción una caligrafía que Taut cinceló para el templo, y que reza así: «Ich liebe die japanische Kultur» («Amo la cultura japonesa»). Taut realizó además un largo viaje, el mayor de los que llevó a cabo por el país durante su estancia de tres años y medio en él, con objeto de recoger experiencias de primera mano para uno de los capítulos del libro. El viaje lo hace acompañado de Isaburo Ueno, arquitecto que había estudiado en Viena con Josef Hoffmann y al que ya nos hemos referido al principio, y le lleva entre el 16 y el 29 de mayo de 1935, partiendo de Kioto y pasando por Hida Shirakawa (donde ve las casas «gasshozukuri» de los campesinos), hasta Toyama, Niigata, la isla Sado, Akita, Hirosaki, y Aomori, pasando también por Sendai. Taut, para escribir su obra, leyó, además, una serie de libros sobre historia y cultura japonesa que cita en el prólogo. La primera edición aparece en lengua inglesa y se traduce, después de la guerra, al japonés.

En otro sentido, la labor crítica y teórica que llevó a cabo Taut en sus años de estancia en Japón es muy importante, porque supone dar a conocer la arquitectura japonesa en Europa, y en Occidente en general, proporcionando un conocimiento fidedigno, de primera mano, por medio de multitud de artículos y conferencias (aquí sólo se ha hecho referencia a sus trabajos más significativos, pero en el libro editado por Manfred Speidel, «Bruno Taut. Natur und Fantasie, 1880-1938», Berlín 1995, se pormenorizan todos y cada uno de ellos). Un conocimiento que, hasta los años treinta, era muy escaso y parcial, si hacemos abstracción de algunas aportaciones fundamentales como las del arquitecto francés Robert Mallet-Stevens (sobrino de Adolphe Stoclet): «L'architecture au Japon», en «La Revue», 15 de mayo 1911, pp.522-530 (versión italiana en: Casabella, n° 676, marzo 2000, pp.16-19). Sin duda, el interés de Mallet-Stevens se inscribe dentro de la corriente que, en ambientes cultos relacionados con el arte, se desarrolla desde el siglo XIX en Europa a partir de la moda del «japonismo» o «japonesismo» que, aparte de sus exponentes ingleses, encuentra su plasmación, por ejemplo, en algunos acontecimientos conocidos: las exposiciones temáticas de Samuel Bing en su galería parisina «L'Art Nouveau» a partir de 1895, su revista «Le Japon Artistique» (1888-1891), o la publicación de la primera gran obra sobre la cuestión, «L'Art Japonais», París 1883, de Louis Gonse. El mismo Bruno Taut ya había incluído en su libro «Die neue Wohnung» un comentario sobre dos vistas interiores de palacios japoneses del siglo XVII, en el que subrayaba su extremado «rigor espacial». Asimismo, en una «carta abierta» a sus colegas japoneses, «Zu meiner bevorstehenden Reise nach Japan» («Acerca de mi inminente viaje a Japón»), escrita probablemente en Suiza en marzo de 1933, es decir poco antes de su viaje a Japón, dice: «La cultura doméstica japonesa ha supuesto un gran impulso a mis esfuerzos para una renovación de nuestra cultura de la casa». Como Tokugen Mihara afirma: «Desde que Taut escribió «La casa japonesa y su vida» han pasado más de 60 años, y el Japón que en él se describe ha cambiado muchísimo o, incluso en algunos aspectos, ya ni siquiera existe. Para los japoneses de hoy en día la expresión de Taut, «he descubierto la belleza de la villa Katsura» tampoco tiene el mismo valor. Esa belleza, que él pensó ver con una mirada limpia, se les hace poco divertida por culpa de las innumerables series de televisión...» (Tokugen Mihara, «Zur Entstehung

des Buches» («Sobre el origen del libro»), en «Das japanische Haus und sein Leben», Berlín 1977, pp.319-321).

La referencia a los cambios producidos en el Japón tras su derrota en la Segunda Guerra Mundial, originados en gran medida por la asunción de muchos de los hábitos procedentes de la forma de vida americana, a los que hace referencia significativamente la frase citada, nos trae el recuerdo de las películas de dos de los más grandes cineastas universales, Mikio Naruse y, sobre todo, Yasujiro Ozu: en particular, las historias familiares de este último, donde se expresan de manera nítida y, no sin cierta melancolía, las contradicciones y conflictos originados entre la generación de la guerra y anteriores (padres y abuelos), y las siguientes generaciones más jóvenes, que ya no se reconocen, en sus pautas de vida y anhelos, en aquéllas. A este respecto, films como «Tokyo Monogatari» («Historias de Tokio»), de 1953, u «Ohayo» («Buenos días»), de 1959, resultan ser, por ejemplo, documentos magistrales. También, porque las películas de Ozu, y la vida que late en ellas, son, como la arquitectura japonesa que entusiasmó a Taut, «arquitectura reducida a la pura esencia». O, invirtiendo los términos de comparación, porque la casa de Japón, que describió Taut, es, como el cine de Ozu, utilizando palabras del cineasta norteamericano Paul Schrader («Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer», 1972): «una verdad espiritual que puede ser alcanzada de forma objetiva por medio de una composición»; una verdad, en definitiva, manifestada gracias a un estilo que se revela como «una forma de representación universal».

b) «La maravilla arquitectónica del Japón»

- Bruno Taut

Para las personas instruídas de cualquier parte del mundo, **Japón** es el país del que han partido los estímulos más altamente significativos para el desarrollo del arte moderno. Sobre todo por lo que se refiere a su teatro, a sus máscaras y disfraces, también a su pintura y, en particular, a sus xilografías en color. Pero del mismo modo que en éste ámbito artístico, su renombre universal se fomentó en torno a **Hokusai y Hiroshige**, no por cierto, los maestros de mayor calidad, y del mismo modo que incluso la auténtica grandeza de sus épocas pasadas ha permanecido excluída hasta hoy de esa fama mundial, también la magnífica producción arquitectónica de **Japón** ha quedado oculta, como una violeta que florece secretamente sin que nadie repare en ella.

Cierto es que los visitantes del país siguen, por el poder de atracción que representa la propaganda, el reclamo de **Nikko**, creyendo encontrar en los templos y tumbas, pletóricos de magnificencia y profusamente decorados, de los dictadores de **Japón**, la mayor y más significativa arquitectura del país. Pero los auténticos tesoros no son estos. Es el arte que los soberanos déspotas del siglo XVII mandaban hacer, para dotar a su poder de una expresión representativa. Tenían a su disposición grupos de artistas, a los que prescribían la imitación y pompa de **China**. Y si, a pesar de todo, esos edificios poseen cualidades atractivas se debe a la fuerza latente de la cultura japonesa. Pero el arte no se deja mandar.

Hay que ir en todo caso a **Katsura**, cerca de **Kyoto**, para encontrar el auténtico espíritu arquitectónico del **Japón**. Allí está el pequeño palacio, «el Sanssouci» del emperador japonés, con sus construcciones anejas y su jardín, realizados en la misma época que el conjunto de **Nikko**. El creador de **Katsura**, **Kobori Masakazu**, era Daimyo, es decir príncipe, de la jurisdicción de **Enshu** y, al mismo tiempo, un gran artista. Gracias a su prestigio pudo exigir tres condiciones para llevar a cabo el encargo, sin las cuales no estaba dispuesto a aceptarlo (condiciones que hoy serían como un sueño para cualquier arquitecto). La primera condición consistía en que el comitente estaba obligado a no visitar la obra hasta que ésta concluyese (naturalmente le estaba vedado también ver cualquier dibujo). La segunda consistía en no admitir plazo fijo alguno para su terminación. La tercera exigía que el presupuesto de ejecución de la obra se plantease sin ningún límite.

Justamente la última condición no significaba nada para **Kobori Enshu**, pues su deseo era eliminar todo lo que fuese pompa y boato. Todo lo contrario, ni siquiera utilizó maderas costosas. Es más, no albergaba otra intención que conseguir ante todo una realización arquitectónica definida por la forma más sencilla posible. Sabía, en efecto, que la sencillez más perfecta requiere de mucho tiempo y esfuerzo, por ello se aseguró el tener la libertad de contar con todo el tiempo necesario para su proyecto. Teniendo en cuenta la tarea que se había planteado, necesitaba disponer de esa libertad. Quiso, asumiendo un trabajo que requería la más profunda de las reflexiones, purificar la arquitectura japonesa, eliminando las influencias que habían predominado en ella procedentes de los edificios budistas chinos. Quiso mostrar a las gentes de su país el espíritu creativo de la arquitectura japonesa, infundirles con ello ánimo y resolver las modernas tareas de entonces en armonía con sus sentimientos propios y su característica visión del mundo (Anschauung). En resumidas cuentas, sus ideas fueron exactamente las opuestas a las que dominaron en **Nikko**, que se construyó precisamente en la misma época. Dado que tanto él como sus ayudantes se plantearon el trabajo de modo tan profundo, la visita del comitente al lugar de la obra no hubiera sido, en efecto, sino un molesto fastidio. Con todo, a pesar de que en aquel tiempo pervivía el sentimiento antiartístico de todos los dictadores, preocupados por dotar a su obra de una carácter capaz de irradiar la fuerza de su poder, hubo comprensión para con sus exigencias.

No es posible proporcionar en pocas palabras una idea de esta obra, cuya belleza sólo puede entenderse como resultado de un proceso de muchas horas de recapitulación, de un trabajo lenta y tranquilamente pensado y que desvela una profunda reflexión. Pero para aquel que quiera enriquecer su alma artística, no obstante las prisas que dominan la civilización actual, las siguientes palabras pretenden tener unicamente el sentido de una orientación muy general:

Katsura es, dado su carácter marcadamente japonés, es decir de acuerdo con su espíritu y no sólo con su materialidad, la continuación, en cierta medida, de los santuarios de **Ise (*)**. Estos, expresión del carácter más elevado y sagrado de la nación, nos retrotraen, en su forma, a la época en que la arquitectura japonesa estaba aún lejos de la posterior influencia china; construcción, materiales y estructura, todo es de una claridad perfecta y, consecuentemente sencillo, todo

ello es de una pureza evidente y por lo mismo de una belleza absoluta, es decir «kirei», utilizando una palabra japonesa que engloba en sí misma el significado de lo «puro» y lo «bello». Construcciones de los tiempos prehistóricos, como una **Acrópolis del Japón**, pero no en ruinas como la **Acrópolis de Atenas**, que se volvían a reconstruir totalmente cada 21 años con los materiales más nuevos y más bellos, dotándolas de formas primitivas de origen misterioso. Que tampoco pueden considerarse ruinas en el sentido espiritual, pues gozan de la veneración de los japoneses, que consideran que son el recipiente que contiene en su interior el espíritu, dotado del mismo carácter misterioso, que ha creado su tierra y su nación. De suerte que, esta arquitectura, de antigüedad indeterminada, y en sus materiales siempre nueva y grandiosa, constituye la maravilla del presente. Quien tenga una cierta relación con la arquitectura (no me refiero en exclusiva a los arquitectos), debe pues viajar para conocer estos tesoros de la arquitectura.

Pureza de la forma, sinceridad de los materiales, transparencia y mostración sin ninguna clase de tapujos de la estructura como sutileza más extrema de la sencillez: esto es lo que Ise comunica a los japoneses y a todos nosotros. Pero más tarde, quizá 15 o 17 siglos después del surgimiento de la arquitectura de **Ise** el país se recubrió de una red formada por los hilos más delicados. Se había formado una cultura muy diferenciada, cuyo refinamiento filosofico y artistico fue enormemente corroborado por medio de **China**. Quizá en mayor grado, cuando **China** atrajo a los japoneses a causa del comercio, de la política, de las aventuras, conquistó con su cultura **Japón**. Para **Japón** fue algo parecido a lo que significó **Atenas** para la antigua **Roma**. Sin embargo, esta comparación no está justificada del todo. El espíritu japonés no sólo asimiló las influencias extranjeras, de modo que (dejando aparte el más brutal engendro de **Nikko**), introdujo la intuición y fluidez de líneas en vez de la sistemática y extravagancia propiamente chinas. Su extraordinaria fuerza original, que se ha «entronizado» en los santuarios de **Ise**, encontró en **Kobori Enshu** la cabeza que creó la armonía más perfecta entre el sentimiento japonés original y la diferenciación más delicada de la «moderna» vida espiritual. Vida espiritual en la que **China**, con su cultura clásica, estaba fuertemente anclada.

El pensamiento más profundo y el sentimiento más delicado necesitaron esa realización. Para imaginarse lo que significa, piénsese en lo siguiente: que hoy le tocara en suerte a un arquitecto, con las concesiones que obtuvo **Enshu** -lo que constituye desde luego casi un sueño-, la tarea de realizar la expresión más genuina de ese carácter japonés en una importante construcción moderna destinada al **Japón** actual, tan contagiado de las corrientes americanas y europeas. Sería una tarea grandiosa, quizá demasiado grandiosa para nuestra época y, por lo tanto, debería resolverla el **Japón** moderno. Resulta difícil decir que se llevará a cabo, pero se puede afirmar que es posible. Y precisamente, quizás merced a **Katsura**, que no sólo representa un modelo histórico, sino algo más que eso: contiene, con las pequeñas modificaciones de las formas propias de una perfección intemporal, todos los principios y conceptos, en que se fundamentan básicamente nuestras propias realizaciones arquitectónicas. Al menos en la tendencia y en la intención, en todos los casos, en que una construcción moderna es capaz de sobrevivir al corto tiempo de una fama debida a la moda.

¿Cómo podría describir en pocas palabras, dentro del marco de esta publicación, la esencia de un objeto tan refinado como el palacio y los jardines de **Katsura**? ¿Cómo le va al visitante en **Nikko**, y cómo en **Katsura**? En **Nikko** el ojo está obligado a ver y ver hasta el agotamiento. Pero si en **Katsura** sólo se preocupa de ver, entonces ve muy poco. En cierta ocasión, un afamado novelista expresó su asombro acerca de las construcciones clásicas de **Japón** diciendo que, en definitiva, no eran más que «graneros». En **Nikko**, de la que no opina, no ha lugar a pensar pues tal es la intensidad de lo que debe ser visto. En **Katsura**, por contra, nada se puede ver sin que incite a la reflexión, pues el arte del maestro consiste en eso, en convertir al ojo en el transformador del pensamiento, de manera que, gracias a una observación plena de sosiego, el ojo, por decirlo así, piensa. El hombre moderno tropieza con una dificultad especial: está acostumbrado a observar la arquitectura como imagen y por el efecto que ésta proyecta sobre él. La malinterpretación de la Antigüedad griega y, sobre todo, la tiranía de la simetría desde Roma y el Renacimiento hace que su observación se dirija a la fachada, que en un término muy propio de la lengua alemana se denomina significativamente «Schauseite», diferenciando la parte anterior y posterior del edificio, criterio que se acepta como válido para todas las cosas y representaciones de las mismas, una concepción que en **Katsura** no tiene ningún sentido.

Pero, ¿puede existir algo de mayor sencillez y de belleza más evidente, que el hecho de que el acceso a la villa, la casa y sus espacios, el jardín y todas y cada una de sus partes sean piezas específicas que poseen su propia finalidad, su propio sentido y definición, como resulta ser la esencia de un organismo vivo, y no se nos aparezcan como soldados en una formación, que obedeciendo a una voz de mando se alineasen a derecha e izquierda de un centro que la rige? Una sociedad sana de individuos libres. Una verdadera maravilla supone en este nuestro mundo esa disposición de casa y jardín, que no es otra cosa que una concepción perfecta de las relaciones que surgen, sin fisuras, a partir precisamente de la fuerza de la partes individuales, de su libertad e independencia, lo que potencia por eso mismo la unidad del conjunto y la hace tan irrompible como una cadena. La limpieza y claridad de esas relaciones penetra también el carácter particular de cada una de las construcciones individuales, las casas del té, las partes del jardín, y así sucesivamente, de suerte que surge de todo ello la sencillez más sublime como expresión del espíritu japonés más puro.

Ello comprende tanto los aspectos prácticos y de pura utilidad de la arquitectura como las necesidades espirituales. Si se profundiza un poco en la casa japonesa, en sus condiciones previas debidas al clima, su forma de vida y sus métodos constructivos, uno quedará sorprendido de la inteligente maestría de la «función», del sentido con que se resuelven los problemas prácticos. Uno se siente obligado a decir una y otra vez: no es posible algo más sencillo, hasta el punto de que hay que buscar mismamente en la modesta casa burguesa japonesa lo que esa sencillez muestra. Porque **Enshu** vió también algo espiritual en la «función».

El itinerario a través del jardín hasta la casa del té es como una preparación filosófica: una visión idílica, un arroyo y un salto de

agua; entonces comienza lo serio, piedras como en una playa, una lengua de tierra, linternas «al aire libre», piedras duras y toscas: ¡reflexionemos!. Un puente muy firme hasta la casa del té; entonces, si uno se sienta al alegre ágape tras la reunión en el círculo difuminado de la anti-ceremonia de la degustación del té, oye de nuevo, allí arriba, la cascada y ve, sólo ahora, que el sol brilla sobre ella. Mientras que, en la habitación, el espacio queda configurado por el «tokonoma», pintado en cuadrados azules y blancos, de una alegría cromática siempre difícil de encontrar en otras ocasiones. Las tortugas brillan sobre las piedras del estanque y caen pesadamente al agua, los peces brincan dentro del arroyo, las cigarras cantan. El jardín es desde entonces como un apacible parque adecuado para una caminata de placer: «¡el mundo es bello!». Pero no se te ocurra hacer ese trayecto sólo con los pies y con los ojos, hay también un bello panorama en la puerta de entrada al jardín; pero es completamente neutral, no desvela en absoluto nada de lo antes descrito.

Si nos situamos, de pie, sobre la terraza de la luna, el jardín, en su totalidad, se extiende ante nosotros como un festín. Dado que sólo somos huéspedes a los que se espera, la casa del té se ve brillar con una luz tenue desde la lejanía, se vislumbran todas las sutilezas y a la derecha se observa el jardín del ala destinada a vivienda. Pues esta gran vista es sólo para la espera; el jardín de la vivienda del excelso morador no es más que un césped con árboles, casi como el huerto de un campesino alemán, igualmente tan sencillo y «sin artificio», distinto, por lo tanto, de un jardín urbano (burgués). Su concepción tiene un sentido: para trabajar, vivir y todo el conjunto de las actividades cotidianas, la tranquilidad del panorama que ofrece el jardín es necesaria y útil pues, por el contrario, un jardín artístico, aun ofreciendo la más mínima visión bucólica, resultaría molesto.

El arte cobra sentido en **Katsura**.

Cuánto de lo más sutil, dentro de la sencillez natural plena de detalles geniales descubre el arquitecto a cada nueva visita a esta construcción, qué fina selección y tratamiento de los materiales y que uso tan sincero y minucioso del ornamento. No se trata de la genialidad artística de las formas, lo que convierte a este conjunto de edificios y jardines en una maravilla, es su concepción absolutamente moderna, el que sea también único en **Japón**, el que poco tiempo después, incluso en construcciones clásicas de **Japón**, se pierda ese valor de lo visual, lo representativo y lo decorativo. Por así decir, su relatividad construída es su estilo de las relaciones.

Tras una segunda y muy larga visita me vi incitado a rellenar más tarde en casa un cuaderno japonés completo con dibujos realizados a pincel, que denominé «Reflexiones sobre Katsura», y en el que quizás con medios insuficientes traté de aclarar algunas de esas relaciones. Agradezco al Japón que me haya regalado la experiencia de **Katsura**. Y en agradecimiento he confiado el album a una colección de **Kioto**, que reúne obras de **Chikuden, Taiga y Gyokudo**, pintores japoneses, que deberían haber tenido un reconocimiento universal y que, a pesar de haber muerto hace 100 años y más, aguardan todavía ese reconocimiento.

El tifón del 21 de septiembre destruyó también el jardín de Katsura. Pero el gobierno japonés, sin reparar en esfuerzos, tiempo y costes lo

reconstruirá. Esperemos que pueda llevar a buen término los trabajos. ¡Ojalá lo consiga! Pues, como toda gran obra nacional, **Katsura** pertenece a todo el mundo.

Bruno Taut, 1934

(*) Ise, bahía del litoral meridional de Honshu (Japón), en la cual se halla Nagoya, con santuarios sintoístas, entre los más antiguos del país, cuya reconfiguración cada veinte años perpetúa la arquitectura prebudista (Nota del traductor)

Traducción del alemán de José Manuel García Roig

c) Bibliografía. Bruno Taut y el Japón
Textos más importantes de Bruno Taut sobre Japón

1933

«Zu meiner bevorstehenden Reise nach Japan» («Sobre mi inminente viaje a Japón») en: Arkitektura Internacia. Cuaderno 5. Editorial Iwanami, Tokio. pp.2 y 8-10.

«Nippon mit europäischen Augen gesehen» («Japón visto con ojos europeos») en: Nippon. Meiji Shobo, Tokio.

1934

«Neues Bauen in Japan», traducción francesa con el título «Architecture Nouvelle au Japon» en: L'Architecture d'aujourd'hui, cuaderno 4, París. pp.46-38. Versión italiana, «Architettura nuova in Giappone» en: Casabella n° 676, marzo 2000, Milán. pp.4-9.

«Das architektonische Weltwunder Japans» («La maravilla arquitectónica del Japón») en: Nippon, enero de 1935, n° 2, Tokio.

«Japans Kunst mit europäischen Augen gesehen» («El arte de Japón visto con ojos europeos»). Parte I: 1. Das Tokonoma und seine Gegenseite, 2.Resignation, 3. Melancholie, 4. Die Kunst, A.Malerei. Editorial Iwanami, Tokio.

1935

«Japans Kunst mit europäischen Augen gesehen». Parte II: 4. Die Kunst, A. Plastik, B. Kunstgewerbe, C. Der Kunstbetrieb. Editorial Iwanami, Tokio.

«Japans Kunst mit europäischen Augen gesehen». Parte III: 4.Die Kunst, D. Architektur, 5. Das dritte Japan. Editorial Iwanami, Tokio.

«Grundlinien der Architektur Japans» («Líneas fundamentales de la arquitectura de Japón»), conferencia en el Peer's Club de Tokio, el 30 de octubre, aparecida posteriormente como libro.

«The Japanese House and its Home Life» («La casa japonesa y su vida»). Publishers, Sanseido, Tokio.

«Das japanische Haus und seinen Leben. Houses and People of Japan» («La casa japonesa y su vida. Casas y gente de Japón»). Edición alemana de Manfred Speidel. Gebr. Mann Verlag, Berlín 1997.

Bibliografía sobre Bruno Taut y Japón

Manfred Speidel, «Bruno Taut. 1880-1938. Natur und Fantasie». Ernst und Sohn, Berlín 1995.

Este libro contiene los siguientes textos sobre Bruno Taut y Japón:

Manfred Speidel, «Ich liebe die japanische Kultur» («Yo amo la cultura japonesa» (p.270 y sgs.)

Bruno Taut, «Modernes japanisches Kunstgewerbe. Prinzipien der Produktion in Takasaki (Miratiss in Tokyo)» («Las modernas artes aplicadas japonesas. Principios de la producción en Takasaki») (p.295 y sgs.)

Bruno Taut, «Das architektonische Weltwunder Japans» («La maravilla arquitectónica de Japón») (p.308 y sgs.)

Bruno Taut, «Gedanken nach dem Besuch in Katsura» («Reflexiones tras la visita a Katsura»). Kioto, mayo 1934. (p.312 y sgs.)

Bruno Taut, «Das japanische Haus und seine Leben». Gebr. Mann Verlag, Berlín 1997.

Este libro contiene las siguientes contribuciones acerca del texto de Taut:

Kurt Junghans, «Bruno Taut und sein Buch» («Bruno Taut y su libro»), p.315.

Tokugen Mihara, «Zur Entstehung des Buches» («Sobre el origen del libro»), p.319.

Manfred Speidel, «Anmerkungen» («Anotaciones»), p.322.

Manfred Speidel, «Erläuterungen zu den einzelnen Kapiteln» («Aclaraciones a cada uno de los capítulos»), p.329.

Auszüge aus dem Tagebuch «Japan» (Extractos del diario «Japón), p.337.

Das japanische Haus und sein Leben. Arbeitsprogramm (La casa japonesa y su vida. Programa de trabajo), p.342.

Vertrag mit Sanseido Verlag (Contrato con la editorial Sanseido), p.346.

Prospectus of a book, p.347.

Brief von Tokuyuki Katsuhira an Taut (Carta de T.Katsuhira a Taut), p.350.

Brief von Isaburo Ueno an Taut (Carta de I.Ueno a Taut), p.350.

Brief von Taut an Sanseido (Carta de Taut a la editorial Sanseido), p.351.

Manuskriptseite des 1.Kapitels in Erica Wittichs Handschrift (Página del primer capítulo manuscrita por Erica Wittich), p.352.

Casabella, año LXIV marzo 2000, Milán 2000.

Este número contiene dos textos sobre Taut y Japón:

Bruno Taut, «Architettura nuova in Giappone» (1935), pp.4-9. Manfred Speidel, «Bruno Taut: Il mio punto di vista sull'architettura giapponese», pp.10-15.

6. BRUNO TAUT. TABLA BIOGRÁFICA. BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

BRUNO TAUT (Köningsberg, 1880/Estambul, 1938)
Tabla biográfica

1900
1903 Colaborador del arquitecto Bruno Möhring en Berlín

1903
1908 Colaborador del arquitecto Theodor Fischer en Munich

1909 Estudio propio en Berlín con Franz Hoffman y Max Taut

1911 Bloques de viviendas de alquiler en el Kottbusser Damm y en la Hardenbergstrasse en Berlín

1912 Plan de urbanización para Eichwalde (Berlín)
Ciudad-jardín Falkenberg (Berlin-Grünau)
Ciudad-jardín Reform (Magdeburgo)

1913 Pabellón de la Asociación de fabricantes del acero en la Exposición de Leipzig

1914 Pabellón de cristal en la Exposición de la Werkbund en Colonia

1916 Casa de la amistad turco-alemana en Constantinopla, concurso

1917 Edificio para solteros (Ledigenheim), Siedlung Lindenhof (Berlin-Schöneberg)

1918 Miembro del Novembergruppe en Berlín. Cofundador del Arbeitsrat für Kunst en Berlín

1919 Organizador de la «Cadena de cristal»-»Die gläserne Kette».
Publicación de «Die Stadtkrone» («La corona de la ciudad»)

1920 Publicación de «Die Auflösung der Städte» («La disolución de las ciudades»)
Proyecto de Escuela Folkwang
Publicación de la revista Frühlicht

1921
1924 Stadtbaurat en Magdeburgo
Cofundador de la asociación de arquitectos berlineses «Der Zehnring» (a partir de 1926 «Der Ring»)
Publicación de «Die neue Wohnung»
Siedlung de la Gehag en el Schillerpark (Berlin-Wedding)
Siedlung Freie Scholle de la Gehag en Berlin-Tegel

1925
1926 Siedlungen Hufeisen (Herradura) en Berlin-Britz y Onkel Toms Hütte (Cabaña del tío Tom) en Berlin-Zehlendorf.
Colonia Carl Legien en Berlin-Prenzlauer Berg

1927 Publicaciones: «Ein Wohnhaus»; «Bauen. Der neue Wohnungsbau»

1929 «Die neue Baukunst in Europa und Amerika»

1930
1932 Docencia de la materia «Wohnungsbau- und Siedlungswesen» en la Escuela Técnica Superior de Berlín

1933 Estancia y diversos proyectos en Moscú (Unión Soviética)

1933
1936 Estancia en Japón

1936 Traslado a Turquía

1938 Docencia en la Academia de las Artes de Estambul. Director de la oficina de arquitectura del Ministerio turco de Instrucción Pública. Proyectos de edificios para la Universidad de Ankara. Escuelas en Ankara e Izmir

BRUNO TAUT
BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AMANN, RENATE/VON NEUMANN-COSEL BARBARA: «Wohnreform in Magdeburg. 85 Jahre Gartenstadt-Kolonie Reform». Edition Arkadien. Berlín 1994.

BEIL, VIOLA/BRENNE, WINFRIED/KRAYL, THOMAS: «Gartenstadt-Kolonie Reform». Landeshauptstadt Magdeburg. Stadtplanungsamt Magdeburg, cuaderno nº 16. Magdeburgo 1995.

BOYD WHYTE, IAIN: «Bruno Taut. Baumeister einer neuen Welt». Hatje. Stuttgart 1981.

JUNGHANNS, KURT: «Bruno Taut. 1880-1938». Deutsche Bauakademie. Schriften des Institut für Städtebau und Architektur. Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft. Berlín (DDR) 1983.

JUNGHANNS, KURT: «Bruno Taut. 1880-1938». Versión italiana de Elisabetta Klugmann. Franco Angeli. Milán 1978.

NIPPA, ANNEGRET: «Bruno Taut. Eine Dokumentation. Projekte-Texte-Mitarbeiter». Landeshauptstadt Magdeburg. Stadtplanungsamt Magdeburg, cuaderno nº 20. Magdeburgo 1995.

NOVY, KLAUS/VON NEUMANN-COSEL, BARBARA (editores): «Zwischen Tradition und Innovation. 100 Jahre berliner Bau- und Wohnungs- Genossenschaft von 1892». Edition Hentrich. Berlín 1992.

POSENER, JULIUS: «Bruno Taut. Eine Rede zu seinem fünfzigsten Todestag». Anmerkungen zur Zeit nº 28. Akademie der Künste. Berlín 1989.

SPEIDEL, MANFRED: «Bruno Taut. 1880-1938. Natur und Fantasie». Ernst und Sohn. Berlín 1995.

VV.AA.: «Bruno Taut (1880-1938): Architekt zwischen Tradition und Avantgarde». Editado por Winfred Nerdinger, Manfred Speidel, Kristiana Hartmann, Matthias Schirren. Deutsche Verlags-Anstalt. Munich/Stuttgart 2001.

CUADERNOS DEL INSTITUTO JUAN DE HERRERA

ARQUITECTOS ALEMANES
ARQUITEXTOS DESCONOCIDOS

Títulos Publicados:

1. BRUNO TAUT
2. HUGO HÄRING

Títulos de próxima publicación:

3. MARTINN WAGNER
4. PAUL MEBES
5. PAUL SCHMITTHENNER
6. HEINRICH TESSENOW

CUADERNO

131.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
http://www.aq.upm.es/of/jherrera
mairea@ctv.es

